Eduard Hanslick

Aus neuer und neuester Zeit



Aus neuer und neuester Zeit.

Aus neuer und neuester Zeit.

(Der modernen Oper IX. Teil.)

Musikalische Kritiken und Schilderungen

von

Eduard Hanslick.



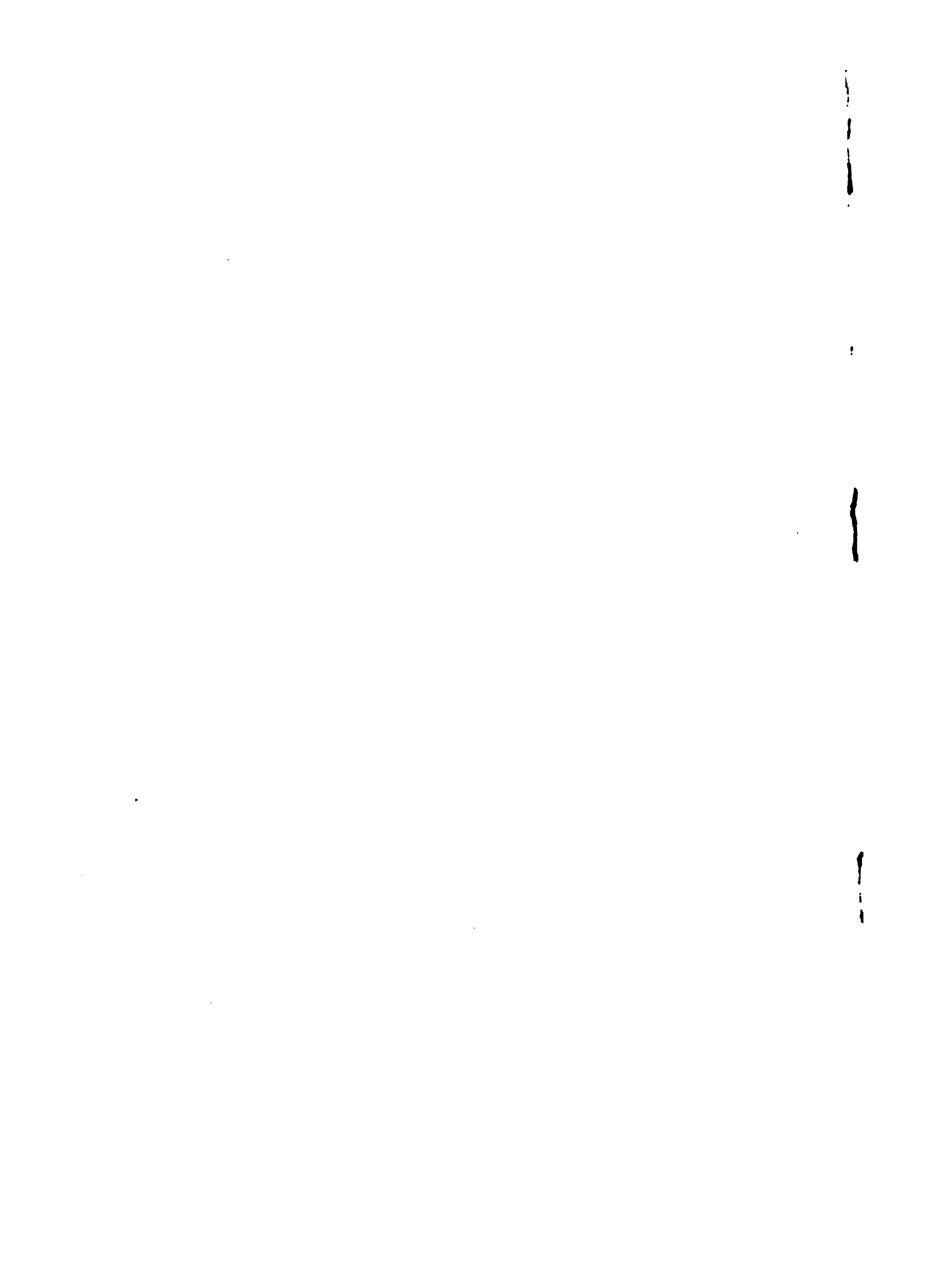
Berlin.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

1900.







Inhaltsverzeichnis.

I. Abteilung.

Opern.

II. Abteilung.

Konzerte.

Inhaltsverzeichnis.

III. Abteilung.

Kunst und Leben.

IV. Abteilung.

Bildnisse und Büsten.

V. Abteilung.



I. Abteilung.

Opern.

„Die Kriegsgefangene."

Oper in zwei Akten von Karl Goldmark.

[Erste Aufführung im Hofoperntheater am 17. Januar 1899.]

Wir hätten es nimmermehr geglaubt, daß Achilles noch eine neueste Auferstehung feiern werde. Zahllos sind die Opern, welche im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von den Helden des trojanischen Krieges lebten. Der letzte „Achilles", den wir selbst noch singen gehört, war der in Glucks „Iphigenie in Aulis". Man erzählt, es habe seine Kampf-Arie bei der ersten Pariser Aufführung (1774) so zündend gewirkt, daß die Offiziere im Parterre unwillkürlich ihre Säbel zogen. Als wir die Oper zuletzt in Wien hörten, dürften bloß einige Kritiker den Bleistift gezogen haben, um im Textbuch so etwas wie „langweilig" zu notieren. Seit mehr als hundert Jahren lassen unsere Opernkomponisten den Achilles samt seinen Kriegsgefährten völlig in Ruhe. Zunächst weil man es endlich überdrüssig geworden, immer nur diesen antiken

Helden auf der Opernbühne zu begegnen. Daneben wirkt aber als tiefer liegender Grund die moderne Anschauung von dramatischer Wahrheit. In der alten italienischen Oper waren Achilles, Hektor, Agamemnon nur glänzende Aushängeschilder für eine Reihe von 10 bis 20 Bravour-Arien, die ein Tenor oder auch Sopran aus seiner goldenen Rüstung heraus über das Publikum ergoß. Hätte das ästhetische Empfinden jener Zeit eine strenge Charakterisierung der Personen und ihrer Umgebung gefordert, kein Jomelli oder Piccini würde an Achilles die Hand gelegt haben. Dieses ungeschriebene Gesetz dramatischer Wahrheit herrscht aber heute, prinzipiell anerkannt und mehr oder weniger streng befolgt, in der Opern-Komposition. Unsere Tondichter wissen, daß ihr Publikum nicht mehr den nächstbesten Triller-Virtuosen als Achilles acceptiert. Ihn aber mit derselben Glaubwürdigkeit musikalisch zu charakterisieren, wie einen Don Juan, Sarastro, Hüon, Hans Heiling oder eine andere sagenhafte Gestalt, bleibt eine schwer erfüllbare Forderung. Dennoch erscheinen seit den letzten Decennien, die überhaupt ein wunderliches Experimentieren in der Oper aufweisen, vereinzelte Versuche mit altklassischen Stoffen. Zuerst „Die Trojaner“ von Berlioz, dann „Die Odyssee“ von Bungert und jetzt, gleichzeitig mit der in Paris vorbereiteten „Briseïs“ von Chabrier, Goldmarks „Kriegsgefangene“ gleichen Namens. (Der zweite Titel der „Briseïs“ von Chabrier, „La fiancée de Corinthe“, läßt übrigens vermuten, daß hier keineswegs die Gefangene des Achilles, sondern die Heldin der Goetheschen Ballade gemeint sei.) Ob die Sympathie für diesen Stoffkreis in der Oper wieder erwachen und sich

ausbreiten wird, steht dahin; jedenfalls erfordert seine Neubelebung eine ungewöhnlich starke und originelle musikalische Persönlichkeit.

Goldmarks Oper, deren Textdichter sich unter dem Pseudonym Emil Schlicht verbirgt, spielt im letzten Jahre des trojanischen Krieges und setzt mit dem Tode des Hektor ein. Titelheldin ist die von Achilles erbeutete schöne Briseïs. In der „Iliade" schimmert sie nur ganz vorübergehend wie ein schwacher Lichtstrahl durch die Kriegsgreuel. Mit diesem einen Lichtstrahl ein ganzes Drama zu erhellen und zu erfüllen, mochte Goldmark, den Feind des Gewöhnlichen, als eine seltsame Aufgabe reizen. Die Oper beginnt mit der Leichenfeier für Patroklus. Achilles schwört, blutige Rache zu nehmen, und verwünscht die Götter, welche den Tod seines Freundes zugelassen. Jetzt erhebt sich aus den Meereswogen Thetis, des Achilles göttliche Mutter, und ermahnt ihn, der Rache zu entsagen. Vergebens! Er befiehlt, die Rosse zu schirren und Hektors Leichnam, den er bereits drei Tage lang um die Mauern Trojas geschleift, neuerdings an den Wagen zu knüpfen. Da meldet man dem Wütenden, daß seine Sklavin Briseïs gewagt habe, die Leiche Hektors in ein Linnen zu hüllen. Seinem Schwur getreu, will Achill die Frevlerin mit dem Tode bestrafen, bezwingt sich aber angesichts ihrer ruhigen Würde und befiehlt, sein Schiff zur Abfahrt bereit zu machen. Es soll Briseïs zu den Ihrigen zurückbringen. Der zweite Akt spielt, gleich dem ersten, im Zelte des Achilles. Schlaflos, von Träumen geschreckt, stöhnt dieser auf seinem Lager. Briseïs eilt herbei, mischt dem trotzig Abwehrenden einen Heiltrank und singt ihm, auf sein Be-

gehr, ein Lied. Kaum hat sie es beendet, als, von einem in Wolken voranschwebenden Jüngling (Hermes) geleitet, der alte König Priamus zu Achill in das Zelt tritt. Er fleht um die Leiche seines Sohnes Hektor, welche er daheim feierlich bestatten möchte. Lange bittet er vergeblich. Erst als Priamus knieend seine Füße umklammert, weicht Achilles der vereinten Fürbitte von Briseïs, Automedon und Idäus und läßt Hektors Leichnam dem unglücklichen Vater ausfolgen. Dieser zieht dankbar ab. Was noch folgt, ist ein langes Liebesduett zwischen Briseïs und Achill.

Das Textbuch ist nicht eben glücklich geraten. Die Vorgänge und Personen aus dem letzten Buche der „Iliade" hätten lebendiger, dramatisch wirksamer heraustreten müssen, vor allem aber dem Charakter des Homerschen Epos getreu. Wir sind nicht so pedantisch, dem Verfasser Abweichungen von dem Original zu verübeln; der Dramatiker hat das gute Recht, die Historie nach seinem Bedürfnisse zu modeln, falls er nur krasse Widersprüche mit ihren und seinen eigenen Voraussetzungen unterläßt. Wir wollen es nicht anfechten, daß der Librettist Briseïs für die Leiche des Hektor, also des Feindes, thun läßt, was sie im Epos für Patroklus, den geliebten Freund, thut. Auch nicht, daß am Schlusse das kampfgerüstete Heer „Zur Schlacht! Zum Sieg!" ruft, nachdem doch kurz zuvor den Trojanern ein zwölftägiger Waffenstillstand bewilligt worden, zur feierlichen Bestattung Hektors. Der Komponist braucht eben ein paar kräftige Schlußaccorde — es sind ihrer ohnehin sehr wenige. Aber daß wir Achilles, den „schrecklichen", den „wilden", den „männermordenden" und wie er sonst heißt, als einen in

verschwiegener Liebespein sich verzehrenden, seine Sklavin anschmachtenden Jüngling uns vorstellen sollen, ist eine starke Zumutung. „O Briseïs“, seufzt er, „ich bin so krank, so wund, so weh; mein Herz so weh!“ und so à la Heine weiter, bis er endlich Courage bekommt und ausruft: „Liebst du mich? Du liebst mich? Entzückende Lust!“ Nun denke man sich einen Augenblick in jene Zeiten und ihre Kriegssitten zurück! Da war die schöne Kriegsbeute Briseïs ihrem Eroberer willkommen genau wie ein Becher süßen Weines, den er sich fröhlich schmecken ließ, ohne ihn erst zu fragen: „Liebst du mich? Liebst du mich?“ Während bei Goldmark der wilde Achill, plötzlich „so weh und wund“ wie ein deutscher Lyriker, um die Gegenliebe der Briseïs bettelt, heißt es bei Homer ganz kurz und selbstverständlich:

> Aber Achilleus ruht im innersten Raum des Gezeltes,
> Und ihm lag zur Seite des Brises rosige Tochter.

Und ihrerseits fleht wieder die rosige Briseïs um „sein Herz, sein wildes, wundes, hochherrliches Herz!“ Auf Achilles' Frage, was Glück sei, antwortet Briseïs: „Glück ist Glück, Glück ist Glanz, Lenz und Licht im Gemüt!“ welchen modernen Schwulst Achill mit den Worten fortsetzt: „Klingende Glut, tönender Glanz!“ und was des Unsinns mehr ist.

Man kann sich nur mit einiger Anstrengung vorstellen, daß dieses Libretto Goldmark begeistert habe. Wahrscheinlich stand ihm kein besseres zu Gebote. Weder die Leidenschaftlichkeit und alttestamentarische Pracht der „Königin von Saba“, noch die mystische Romantik des „Merlin“, noch endlich die trauliche Idylle des „Heimchens

am Herd" bot ihm das neue Libretto. Sein Talent konnte da nur mit halbgespannten Segeln auslaufen und blieb hinter der Wirkung der drei früheren Opern zurück. Diese haben Goldmarks Ruhm nach allen Weltgegenden verbreitet und darum Erwartungen erregt, welche die „Kriegsgefangene" — nicht erfüllt hat. Daß die Novität keine unbedeutende, flache Musik enthält, vielmehr eine sehr ernste, gewissenhafte, dramatisch eindringliche, bedarf bei einem Werke Goldmarks nicht ausdrücklicher Betonung. Aber aus Respekt vor dem Homerschen Epos zieht Goldmark sein Gesicht in noch strengere Falten als gewöhnlich und vermeidet nach Möglichkeit den Reiz musikalisch abgeschlossener, einpräglicher Melodien und lebendiger, origineller Rhythmen. Lange Scenen behelfen sich mit gesungener Deklamation über einer unablässig wühlenden Polyphonie im Orchester. Dadurch entsteht — was nuscheinbar ein Widerspruch — eine aufgeregte Einförmigkeit in der ganzen Oper, eine monotone Unruhe. Sie mahnt uns an die weite graue Meeresfläche, die nur durch die unaufhörliche Bewegung tieferer Wellen an der Oberfläche gekräuselt wird. Wagnersche Einflüsse, die schon Goldmarks frühere Opern berührten, ohne seine Individualität zu unterjochen, scheinen mir in der „Kriegsgefangenen" zu starker Vorherrschaft gediehen. Der Chor ist nur an der ersten Scene stärker beteiligt. Die Leichenfeier, würdig gehalten, nur übermäßig ausgedehnt, wirft ihren Trauerschleier über alles Folgende. Das Begräbnis ist vorüber, aber die Begräbnisstimmung will nicht weichen. Die gleichmäßig langsamen Tempi herrschen vor; selbst der Dialog bewegt sich stockend: Frage und Antwort werden

teils durch Pausen, teils durch Orchester-Zwischenspiele, auseinandergehalten, so daß man unwillkürlich soufflieren möchte: Vorwärts, weiter! Der Monolog Achilles' nach der Leichenfeier ist ein besonders charakteristisches Beispiel für diese in Interjektionen und abgerissenen Sätzen stammelnde Gesangsweise, deren Einheit ein sturmbewegtes Orchester herzustellen bemüht ist. Äußerst selten kommt es zu der kleinsten plastisch hervortretenden Melodie, die uns Herz und Ohr erfreut. Das Auftreten der Briseïs bringt einige Ruhe und Erholung nach dem Wüten des verzweifelt sich herumwerfenden Achill. Allein auch sie gelangt zu keinem rechten musikalischen Leben, bleibt stets gelassen, temperamentlos, selbst wo sie ihre Liebe und Herzenssehnsucht äußert. Das Orchester spricht in beredten Klängen aus, was wir lieber von ihr selbst gehört hätten. So in dem zarten, zauberhaft klingenden As-dur-Zwischenspiele gegen den Schluß des ersten Aktes.

Zwischen dem ersten und zweiten Akt hören wir ein selbständiges, breit ausgeführtes Orchesterstück, wie dies seit der „Cavalleria" Sitte geworden und auch von Goldmark so glänzend im „Heimchen" verwendet ist. Das Zwischenspiel in der „Kriegsgefangenen" beginnt mit einem kriegerischen Allegro, das aber trotz der dreinschmetternden Trompeten keine Heldenkraft und Siegesfreude ausdrückt. Das läßt sich schwer erreichen mit der aufdringlichen Triolenfigur, bei beständigem Schwanken zwischen Ges-dur und Es-moll, chromatischem Jammer und rastlosem Modulieren. Zum Glück leitet diese „militärische" Hälfte das Intermezzo in eine bessere, sentimentale, welche mit zarten Klangmischungen auf die Herzensgeheimnisse der Briseïs

hindeutet. Der zweite Akt bringt gegen den ersten eine Steigerung sowohl in dem dramatischen Vorgange, wie in der musikalischen Erfindung. Aus dem langen Zwiegespräche („Duett" kann man es nicht nennen) zwischen Achill und Briseïs tauchen warme innige Accente; auch in der Orchesterbegleitung zu dem A-dur-Satz („Im Trunk ist Wermut") löst sich die bisherige Strenge und Unruhe. Auf Achilles' Bitte singt Briseïs ein „Lied". Es besteht in der ersten Hälfte aus abgebrochenen, recitativisch erzählenden Sätzchen mit Harfenbegleitung und schließt mit einem melodisch zusammenhängenden Allegro moderato. Sein gleichmäßig pendelnder Rhythmus von vier Viertelnoten hält wie ein schweres Gewicht die Empfindung nieder und vereitelt den hier erwarteten Aufschwung. Es folgt die Scene mit Priamus, ein ergreifend rührender Vorgang, der schon als solcher, rein stofflich, seiner Wirkung sicher ist. Vom Dichter geschickt angelegt, vom Komponisten mit der ganzen ihm eigenen Wärme und Beredsamkeit gesteigert, erhebt sich diese Scene zum dramatischen Höhepunkt des Ganzen. Das Schlußduett zwischen Achill und Briseïs erfüllt kaum die Erwartungen, welche das etwas melodiehungrig gewordene Publikum dieser erhofften Krönung des Gebäudes entgegenbrachte. Allerdings entschließt sich Goldmark, die beiden Liebenden, welche bisher nur z u einander, nicht m i t einander gesungen haben, in einem kurzen Duettsatz zu vereinen: „Die Liebe zieht ein". Auch einige Terzen- und Sextengänge ziehen ein, vermögen sich aber nicht mehr recht zu acclimatisieren.

Die Aufführung der Novität unter M a h l e r s, des Unermüdlichen, persönlicher Leitung ist die denkbar voll-

kommenste. In der weiblichen Hauptrolle glänzt Fräulein Renard ebenso sehr durch zarte Empfindung in Spiel und Gesang, wie durch ihre malerische Erscheinung. Herr Reichmann bewältigte die schwierige, anstrengende Rolle des Achill mit außerordentlichem Erfolg; seine Stimme hat nie mächtiger und bewegender geklungen. Der Priamus des Herrn Hesch — er hat leider eine einzige Scene — gehört zu den besten Leistungen dieses Künstlers. Welche Sorgfalt auf die Aufführung von Goldmarks Oper gewendet ward, zeigt uns die treffliche Besetzung der kleineren Rollen. Fräulein Walker, unsere Fides und Amneris, giebt die Thetis, welche nur einige kurze Sätzchen aus dem Meer heraus zu singen hat. Noch viel kleiner, etwa acht bis zehn Takte lang, ist die Rolle des Agamemnon, der nach der ersten Scene verschwindet. Man gab sie Herrn Neidl, dessen edle Repräsentation für den „König der Könige" nicht zu entbehren war. Reichmann und Neidl in ihren goldenen Helmen und Rüstungen — welch prächtige Gestalten! Sehr gut in der kleinen Rolle des Automedon — die einzige Tenorpartie — ist Herr Pacal. Wirklich giebt es in der „Kriegsgefangenen" einige noch kleinere Rollen, die aber nur mit bewaffnetem Auge wahrnehmbar sind.

Die neue Oper erfreute sich einer durchaus günstigen Aufnahme. Nach diesem Erfolge der ersten Aufführung der „Kriegsgefangenen" muß ich vermuten, daß ich mit meiner kühleren Anerkennung in der Minorität stehe. Ich fürchte das nicht, ich wünsche es. Denn kaum einen Künstler wüßte ich, dessen Talent und Charakter größere Achtung verdiente, und keinen, dem ich die schönsten blei-

bendsten Erfolge aufrichtiger wünsche, als unserem Goldmark.

„Die Königin von Saba."

Festvorstellung zu Goldmarks 70. Geburtstag.

[18. Mai 1900.]

Also auch schon Siebzig? Wie unabsehbar lang dünkt uns in jüngeren Jahren diese Strecke, und doch wie unheimlich schnell finden wir eines Tages uns dort angelangt! Die erste Hälfte der Wanderung verlief für Goldmark sorgen- und mühevoll. „Ich hatte viel Bekümmernis", sang er mit Sebastian Bach. Wer aber durch einen Wald von Hindernissen sich mutig durchgekämpft zu künstlerischer Höhe und unbestrittener Geltung, den feiern wir glückwünschend mit verdoppelter Herzlichkeit. Die lange trübe Zeit der Entbehrungen hat unsernen Jubilar nicht verbittert; der endlich erlangte Ruhm ihn weder geblendet, noch erkältet. Immer sehen wir ihn neidlos anerkennend bei fremden Erfolgen. Auf sein Wohlwollen, seine Gerechtigkeit kann man bauen. Darum hat seinerzeit Brahms sofort Goldmark vorgeschlagen, als in unserem dreiköpfigen Komitee zur Verteilung von Staatsstipendien an talentvolle Musiker eines dieser Ehrenämter zu besetzen kam. Nun half Goldmark selber junge Komponisten unterstützen, nachdem er zwanzig Jahre vorher, in unserer allerersten Sitzung, mit dem

Staatsstipendium beteilt worden war, als der einzige von fünfzehn Bewerbern. Hand in Hand mit der Hochschätzung für den Künstler Goldmark geht die allgemeine Sympathie für den Menschen. Wie laut und festlich kam beides zum Ausdruck, als vor zehn Jahren Goldmarks sechzigster Geburtstag zugleich mit der hundertsten Aufführung seiner „Königin von Saba" gefeiert wurde! Und vollends heute!

Da mochte der Jubilar wohl an jenen Abend in Ödenburg zurückdenken, wo er als achtjähriger Knabe mit seiner kleinen Geige das erste Konzert gab. Von diesem ersten Erfolg bis zu seinem zweiten und dritten dauerte es schon etwas länger. Es zog den jungen Musikus nach Wien, wo er unter L. Jansa und Joseph Böhm sich zum tüchtigen Violinspieler ausbildete. Zwei Jahre hindurch saß er dann als Geiger im Orchester des Leopoldstädter Theaters. Von dieser Musik ist ihm glücklicherweise nichts an den Fingern kleben geblieben, als er seine ersten eigenen Kompositionen niederschrieb. Er produzierte sie 1860 in einem gut besuchten Konzert, worin seine Schülerin Caroline Bettelheim zum erstenmal als Pianistin vor die Öffentlichkeit trat. Das talentvolle junge Mädchen war Goldmarks erste Interpretin. Sie hat in den folgenden Jahren bei Hellmesberger Goldmarks Klaviertrio und dessen Suite für Klavier und Violine aus dem Manuskript gespielt. So sehen wir die beiden aufblühenden Talente vom Anfang an eng verbunden. Der glückliche Erfolg von Goldmarks ersten Kammermusiken befestigte und steigerte sich bei der Aufführung der nachfolgenden. Ich erinnere an seine Quartette in B- und A-moll, an die beiden Violinsuiten, vor allem an das oft gespielte Klavierquintett.

Den ersten Schritt über die Kammermusik hinaus wagte Goldmark mit seiner Ouvertüre zu „Sakuntala". Das mit versengend glühenden Farben gemalte Charakterbild hat überall stark gewirkt und Goldmarks Namen zuerst weit über Österreich hin verbreitet. Zu meinen Lieblingen gehört es, ehrlich gestanden, nicht. Um so reiner und freundlicher wirkte nach dieser orientalischen Sommerschwüle Goldmarks „Frühlings-Ouvertüre" und seine fünfsätzige Sinfonie „Ländliche Hochzeit". Nach diesen lieblichen Bildern kehrte Goldmark wieder zu dem stürmischen Pathos seiner „Sakuntala" zurück in den beiden Konzert-Ouvertüren „Penthesilea" und „Sappho". In der heißen Energie ihres Ausdruckes sind sie charakteristische Beispiele von Goldmarks Vorliebe für tragische Stoffe und leidenschaftliches unversöhntes Ringen. Die dritte Konzert-Ouvertüre, „Prometheus", erhebt sich ansehnlich über die beiden genannten durch selbständigeren musikalischen Gehalt und übersichtliche Form. Über diesen Spitzen Goldmarkscher Instrumentalmusik dürfen wir seine Chorwerke nicht ganz vergessen: den schlichten klangschönen Chor „Wer sich die Musik erkiest", den kunstreicher aufgebauten „113. Psalm", die „Frühlingshymne" mit ihrer lebhaften Quellenmalerei, das „Regenlied" und manches andere bewährte Stück.

Inzwischen sehen wir Goldmark unablässig arbeiten an seiner großen Oper „Die Königin von Saba". Sein Naturell drängte nach energischer Bethätigung auf der Bühne, nach dramatischer Wirksamkeit. Zehn Jahre lang war der peinlich gewissenhafte Komponist mit der Partitur beschäftigt. Damit glücklich zu Ende gelangt, stand

er aber erst am Anfang fast unübersehbarer Schwierigkeiten und Hindernisse. „Ja, Opern komponieren ist leicht“, pflegt ein Berliner Kollege Goldmarks zu sagen, „aber sie zur Aufführung bringen, das ist schwer.“ Goldmark konnte davon erzählen. Der damalige General-Intendant Graf Wrbna wollte durchaus seine Zustimmung nicht erteilen zur Annahme der Goldmarkschen Oper. In seiner Bedrängnis schrieb mir Goldmark im Januar 1873 einen langen Brief, der heute, nach 27 Jahren, nicht ohne eigentümliches Interesse ist. Darin heißt es unter anderem: „Mir ist das große Unglück geschehen, eine Oper zu komponieren. Wer nie sein Brot mit Thränen aß, wer nie eine Oper komponierte, der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte! Die ganze Tiefe eines solchen Unglücks kann aber nur der ermessen, der eine solche aufzuführen beabsichtigt. Und ich bin in diesem traurigen Falle; darum rufe ich zu Ihnen. Sie allein können mir helfen, mehr als alle vierzehn Nothelfer. Schon öfter hatte ich mich der Beweise Ihrer persönlich wohlwollenden Gesinnung zu erfreuen. Ich habe Ihnen allezeit ein lebhaftes Dankgefühl hierfür bewahrt. Auch glaube ich mich dieser Empfehlung künstlerisch nicht unwürdig gezeigt zu haben. Bei aller notwendigen Bescheidenheit werden Sie mir das bißchen Selbstgefühl nicht übelnehmen, wenn ich's hier ausspreche: daß ich der einzige österreichische Komponist bin — da man Brahms und Volkmann nicht zu diesen zählen kann — dessen Werke auf allen deutschen und außerdeutschen Konzertprogrammen zu finden sind. Allein nicht die früheren Beweise Ihrer freundlichen Gesinnung bloß ermutigen mich, heute Ihr einflußreiches Wort anzurufen, sondern auch die Würdig-

keit meines Werkes. Kapellmeister Dessoff hat, wie ich erfahre, ein lebhaft anerkennendes, der Aufführung durchaus zustimmendes Urteil abgegeben. Wer das strenge Pflichtgefühl, die Tüchtigkeit Dessoffs kennt, wird ein solches Urteil nicht gering anschlagen. Daß an dem Texte (obwohl er um vieles besser als früher) noch manches auszusetzen sei, weiß ich wohl. Aber du lieber Himmel! Goethe und Schiller haben leider nicht mehr gelebt, als ich „mit dem Stipendium im Gewande" an die Herren Dichter um einen Text herankam, und wie ich Goethe und Schiller kenne, hätten sie mir schwerlich einen geschrieben. Wahrlich, das Buch zur „Zauberflöte" ist auch kein Ideal eines solchen, und lebt doch schon fast ein Säkulum auf der Bühne. Nun höre ich schon Ihre lächelnde Antwort: Ich sei auch kein Mozart! Und das, weiß der Himmel, ist wahr. Dafür wäre ich auch für mein Werk mit der Hälfte der Lebensdauer dieser „Zauberflöte" recht sehr zufrieden. Alles in allem glaube ich ein tüchtiges, lebensfähiges Werk geschrieben zu haben, für dessen Erfolg, für dreiviertel des Werkes wenigstens, ich bei genügender Darstellung einstehen möchte, wenn Sie eine so zweifelhafte Bürgschaft überhaupt gelten lassen — und das vierte Viertel werden sie ohnehin streichen. Ich habe Grund zu glauben, daß unsere Direktion durch einige vaterländische Mißerfolge ängstlich und mißtrauisch wurde. Es mag wohl manchmal ein Unglück sein, ein Österreicher zu heißen, aber eigentlich doch noch keine Schande. Der Staat giebt Pensionen, Aufträge, Stipendien an Künstler — und wenn dieser nun sein Wort hält, nach jahrelanger angestrengter und gewissenhafter Arbeite in würdiges, Erfolg versprechendes Werk vorlegte,

findet er nur verschlossene Thüren! Es fällt mir nicht ein, wenn mein Werk schlecht ist, mich auf den „Vaterländischen“ zu berufen; aber wenn es, wie hier der Fall, gut ist, sollte mir das billig kein Hindernis sein.... Sie sind vom Staate mit dem schönen Ehrenamte betraut, die Kunst und die künstlerischen Interessen zu fördern — welches zum Teile auch darin besteht, den Künstlern in ihren Nöten beizustehen. Ich appelliere an diese Ihre schöne Mission!“

Der Appell an meinen sehr zweifelhaften Einfluß erwies sich als unnötig; hatten doch Herbeck und Dessoff, in diesem Fall die einzig berufenen Anwälte, Goldmarks Oper nachdrücklich empfohlen und bei Wrbnas Amtsnachfolger, dem Fürsten Hohenlohe, ein geneigtes Ohr gefunden. Für die damaligen Wiener Opernzustände ist Goldmarks Brief ebenso charakteristisch wie für Goldmarks tüchtige Künstlernatur, in welcher Bescheidenheit und Selbstgefühl harmonisch zusammenstimmen. Nach langem Harren und unsäglichen Mühen kam endlich die „Königin von Saba“ zur Aufführung, volle zwei Jahre nach Goldmarks Brief an mich! Der 10. März 1875 bezeichnet den eigentlichen Geburtstag von Goldmarks Ruhm, dessen mächtigste Säule bis heute die „Königin von Saba“ geblieben ist. Gerne gedenken wir der glänzenden Aufführung mit der Materna als Königin, der Wilt als Sulamith, Walter als Assad, Beck als König Salomo. Freilich, Goldmarks Phantasie hatte ihm anfangs die Bettelheim als ideale Königin von .Saba vorgegaukelt, war doch aus der trefflichen jungen Pianistin eine noch vorzüglichere Sängerin geworden — unsere erste „Selica“! Für sie war von An-

fang an das Sujet der Oper gewählt und die Hauptrolle geschrieben. Aber so lange wie Goldmarks Partitur konnte doch seine geträumte Königin nicht ledig bleiben — der grausame Julius v. Gomperz entführte sie als Kammer-Präsidentin nach Brünn; der Komponist und das Hofoperntheater hatten das trauernde Nachsehen. Einer nachträglichen Schilderung oder Kritik bedarf die „Königin von Saba" ebensowenig wie die übrigen allgemein gekannten und längst gewürdigten Hauptwerke Goldmarks. Heute ziemt es sich, sie nur zu nennen, nicht zu zergliedern. Die „Königin von Saba", welche schon vor zehn Jahren bei ihrer hundertsten Aufführung hielt, hat sich über alle großen Opernbühnen diesseits und jenseits des Weltmeeres verbreitet und rühmlichst erhalten. Ich denke, das genügt.

Nach der „Königin von Saba" hat uns Goldmark noch mit drei Opern beschenkt. Jede grundverschieden von der anderen. Es reizte ihn, Stoffe zu verarbeiten, Aufgaben zu lösen, an die noch keine Hand gerührt. Auf die leidenschaftliche Glut des Orients in der „Königin von Saba" folgt die mit dämonischen Elementen versetzte mythische Ritterwelt „Merlins". Diese vertauscht dann Goldmark, zu allgemeiner Überraschung, mit dem stillen englischen Dorf, dessen schlichte Bewohner auf das „Heimchen am Herd" horchen. Und was reiht sich unmittelbar an diese lauschige Idylle, in welcher zum erstenmal Goldmarks Humor und Heiterkeit aufleuchtet? „Die Kriegsgefangene", ein tragischer Ausschnitt aus der Iliade, mit Achilles, Agamemnon und anderen Helden des trojanischen Krieges! Von seinen Textdichtern war

Goldmark mitunter ungenügend unterstützt. „Merlin“ hat deshalb nur teilweise den Erfolg der „Königin von Saba“ erreicht; die „Kriegsgefangene“ nicht entfernt die Popularität des „Heimchens am Herd“. Aber eine Tugend vergoldet sie alle: der schöne Ernst, mit welchem Goldmark dem Echten und Wahren nachstrebt und, seiner künstlerischen Überzeugung unverbrüchlich treu, jeden zweideutig leichten Erfolg verschmäht. In jüngster Zeit produktiver geworden als in seinen früheren Jahren, plant er jetzt eine neue Oper, deren Held dem deutschen Volke am Herzen liegt: Götz von Berlichingen. Von der heroischen wie von der gemütlichen Seite dieses Stoffes sympathisch angezogen, erblickt Goldmark hier ein reiches Feld für seine Musik. Er hat, wie sein Götz, eine eiserne Hand, einen wetterharten Kopf und ein weiches Herz. Mit diesen drei Verbündeten wird er zu unserer Freude noch lange rüstig schaffen und siegen.

„Der Dämon.“

Oper in drei Akten, nach Lermontows gleichnamigem Gedicht, von Anton Rubinstein.

[1899.]

Ein Dämon in Verbannung schwebte
Betrübt zur sünd'gen Erde hin,
Und beſſ'rer Zeit Erinn'rung lebte
In Fülle auf vor seinem Sinn.

So lauten die ersten Verse von Lermontows poetischer Erzählung, dem Urbild der Rubinsteinschen Oper. Und ganz ähnlich die Anfangsworte, mit denen bei Robert

Schumann „die Peri schmerzbefangen“ auftritt. Also hier wie dort eine märchenhafte Phantasiegestalt als treibender Mittelpunkt der Handlung; nicht göttlich und doch unsterblich, nicht menschlich und doch erfüllt von menschlichen Begierden und Qualen. Die Peri und der Dämon, beide sind sie „um eines Fehltrittes willen“ aus dem Paradies verstoßen; jene sanft, duldend, dem Guten zugewendet; dieser trotzig, empört, ein Geist der Verwüstung und Vernichtung. Solchem Fabelwesen öffnet sich leichter die epische als die dramatische Form, entspricht besser die Kantate als die Oper. Darum hat auch Schumann weiser gehandelt als Rubinstein.

Für eine dreiaktige Oper bietet Lermontows Gedicht nur sehr dürftigen Stoff. Rubinstein hat ihn durch Einführung volkstümlicher Tänze und Lieder aufgeschmückt, auch (mit weniger Glück) dramatisch zu erweitern gesucht. Die Einleitungsscene bringt symbolisch den Kampf des bösen mit dem guten Prinzip zur Anschauung: der Dämon wehrt sich höhnend gegen den mahnenden Engel des Lichtes. Aus der stürmischen Gespensternacht gelangen wir plötzlich in sonnige Landschaft und heiteres Menschentreiben. Tamara, die Tochter des kaukasischen Fürsten Gudal, schreitet von der Burg zum Fluß herab, wo ihre Mägde Wasser schöpfen. Der Dämon, entzückt von ihrem Anblick, nähert sich ihr, allen übrigen unsichtbar, und behaucht ihr argloses Herz mit berückenden Schmeichelworten. Wieder wechselt die Scene: Wald, Abenddämmerung. Fürst Sinodal, Tamaras Verlobter, kommt mit seinem Gefolge angeritten; er rastet, um bei Tagesanbruch die Reise zu seiner Braut fortzusetzen. Der Dämon, der ihm aufge-

lauert, läßt die Karawane durch Tataren überfallen, und Sinodal fällt im Kampfe. Der zweite Akt beginnt mit den Hochzeitsvorbereitungen in Gudals Schloß. Gesang und Tanz finden aber ein jähes Ende: unter den dumpfen Klängen eines Trauermarsches bringt man die Leiche des ermordeten Bräutigams. Auch durch diesen Jammer bringt die schmeichelnde Stimme des Dämons immer verführerischer an Tamaras Ohr. Verwirrt, aufs heftigste erschüttert, fleht sie zu ihrem Vater, sie ins Kloster ziehen zu lassen. Dort in ihrer Zelle finden wir sie als Nonne zu Anfang des dritten Aktes. Wieder naht ihr der Versucher und gewinnt endlich Macht über sie. Als Tamara, seinen Verlockungen kaum mehr widerstehend, von seinem Kuß berührt wird, erscheint der Engel des Lichtes. Tamara sinkt entseelt zu Boden und wird von Engeln zum Himmel emporgetragen. Der Dämon versinkt mit einem Fluche auf den Lippen.

In der incommensurablen Figur des Dämons stellte sich dem Komponisten die größte Schwierigkeit entgegen. Welche Aufgabe, ihn dramatisch und musikalisch überzeugend zu machen! Ein Teufel, haßerfüllt, verderbenbringend und dabei unwiderstehlich bezaubernd; ein Unsterblicher und doch zum Sterben verliebt! Nachdem er „jahrtausendelang" die Menschen verflucht und vernichtet hat, sinkt er plötzlich einem jungen Mädchen schmachtend zu Füßen. Er bewegt uns nicht zu sympathischem Mitgefühl, wie die sagenhaften Gestalten Hans Heiling oder der Holländer; nein, er ist das absolut Böse. Das wird uns noch recht absichtsvoll durch die wiederholte Erscheinung des ihn bekämpfenden Engels, des absolut Guten, eingeprägt. Die

Widersprüche, welche der Held unserer Oper in sich vereinigt, sind nicht zu lösen. Für ein so unberechenbares, zwiespältiges Fabelwesen giebt es keine Psychologie, keinen moralischen Wertmesser, keine logische Motivierung. Vollends auf der Bühne, wo wir sehen wollen, was wir glauben, und nur glauben, was wir sehen. Der Charakter des „Dämon" widerstrebt der festen Form; sie zerbröckelt, ob er nun seinen diabolischen Trotz uns zukehrt oder seine irdische Liebessehnsucht. So läßt uns denn beides im Grunde gleichgültig. Mit Recht suchte Rubinsteins Textdichter in der Gestalt des Dämon das Große, Titanische zu betonen, nach dem Vorgang Lermontows. Dieser hat seinerseits wieder den Lucifer in Byrons „Kain" zum Vorbild genommen. Byron faßt den Lucifer (wortgetreu) als Lichtbringer, als den stolzen, unbeugsamen Geist der Kritik, ja den Geist der Freiheit auf. In diesen genialen Dichtungen eine imposante, unbegreifliche Macht, kann der „Dämon" in der Oper kaum mehr werden als eine — dankbare Baritonpartie. Und das ist er bei Rubinstein immerhin geworden; wenngleich er als Liebhaber nicht die ergreifenden Töne Hans Heilings findet, noch als Dämon die geheimnisvollen des Fliegenden Holländer.

Der Train, mit welchem Rubinsteins „Dämon" in Wien angelangt ist, hat eine arge Verspätung. Vierundzwanzig Jahre sind verflossen, seit Rubinstein bald nach der ersten Petersburger Aufführung seines „Dämon" (1875) nach Wien kam und seinen Freund Mosenthal ersuchte, das Stück für unsere Hofoper zu bearbeiten. Mosenthal konnte sich mit dem „Dämon" nimmermehr befreunden. Nachdem er das Ding von allen Seiten betrachtet und ge-

wendet hatte, lehnte er die Arbeit ab, überzeugt, das Sujet des „Dämon“ sei vor dem Wiener Publikum unmöglich. Und doch stand Rubinstein damals in der Blüte seines Ruhmes und seiner Kraft. Er genoß gerade in Wien eine enthusiastische Verehrung als Mensch und als — Klavierspieler. Nur seine Opern vermochten in Wien niemals durchzudringen. Allerdings wirkte die persönliche Sympathie für Rubinstein so stark, daß jede Opernpremière, die er selbst dirigierte, eine glänzende Aufnahme fand. Sobald er aber Wien den Rücken gekehrt hatte, that das Publikum sofort dasselbe gegen seine Opern. Sowohl die „Kinder der Haide“, wie „Feramors“ — meines Erachtens seine relativ erfindungsreichsten — wanderten nach wenigen Aufführungen ins Archiv. „Mir ist die Oper eine untergeordnete Gattung in unserer Kunst,“ schreibt Rubinstein in seinem bekannten Büchlein. Trotzdem drängte es ihn immer wieder dazu. Das Theater war so recht sein verlockender Dämon. Es folgten auf „Feramors“ „Die Makkabäer“, endlich „Nero“, zwei niederdrückend monotone, dramatisch wie musikalisch flügellahme Werke. Den „Nero“ hielt Rubinstein selbst für seine beste Oper. Sie ist es nicht und konnte es nicht sein, weil ihr jene einzige Kraft fehlt, die seine früheren Opern teilweise gerettet hatte: das russisch-orientalische Element. Den Römern konnte Rubinstein doch unmöglich moskowitische Volksmelodien zumuten.

Den „Dämon“ schätze ich unbedingt höher, als die „Makkabäer“ und den „Nero“. Es steckt darin mehr musikalische Erfindung, mehr Farbe und Natürlichkeit, als in jenen beiden weit größer und anspruchsvoller angelegten Opern.

Was dem „Dämon“ diesen Vorzug schafft, ist eben der nationale russische Musikgeist. Die am Kaukasus spielende Handlung bietet in den zwei ersten Akten solchen Melodien ungezwungenen Eingang. Vorher müssen wir uns freilich durch das lange Vorspiel durcharbeiten, in welchem unsichtbare gute und böse Geister, Chöre der Gewässer, der Bäume und Winde ihr redselig Wesen treiben, um endlich dem Dämon und dem Engel das Wort zur Disputation abzutreten. Für dergleichen Scenen hat Rubinstein bereits in seinem „Verlorenen Paradies“ sich einen bequemen geistlich-weltlichen Ton zurecht gemacht, der in seiner stilisierten Farblosigkeit jedenfalls dem Oratorium besser entspricht als der Oper. Hier erwarten wir stärkere, individuellere Charakteristik. Auf der Bühne lohnt es sich schlecht, einen Engel singen zu lassen oder einen Teufel; beide bleiben konventionell oder werden lächerlich. Nach diesem nächtlichen Geistervorspiel beginnt mit der aufgehenden Sonne auch die Musik zu leuchten und zu wärmen. Wie hübsch ist gleich der einleitende Chor der Mädchen beim Wasserschöpfen, dann das Lied Tamaras, endlich die Ballade der Amme mit dem taktweise wiederkehrenden Refrain im Orchester! Gegen diese liebenswürdige Seite des Volkstümlichen kontrastiert effektvoll die schwerfällig melancholische der folgenden Scene: Chor der im Wald lagernden Karawane. Innig, sehnsuchtsvoll, dabei durch eine pikante Rhythmik gewürzt, klingt die As-dur-Cantilene des Fürsten. Es folgt der Männerchor in Es-moll „Finstere Nacht“, den wieder die süße Melodie des Fürsten: „Winde gehorchet mir!“ schmeichelnd ablöst. Diese ganze nächtliche Waldscene erfüllt ein einheitliches, durch-

aus stimmungsvolles Bild, welchem wir einige Längen gern nachsehen. Den zweiten Akt eröffnet eine reizende Ballettmusik von national-russischem Charakter. Nach diesem Höhepunkt der Partitur geht es aber zusehends abwärts. Die Chormassen schwellen an, aber die Erfindung ist ausgetrocknet. Ermüdend schleppt sich das breite Ensemble in H-moll („O du Geliebter") vorwärts, in banalen Phrasen das Geständnis des Dämon. Wie längst bekannt klingt Tamaras Gesang „O Gott, wie leidet meine Seele", und endlich der Chor „Ruh' im Kloster!" Da hat den Komponisten, wie so oft in seinen größeren Tonwerken, plötzlich die Inspiration verlassen; er behilft sich mit Hergebrachtem, „Altbewährtem" und scheint es kaum zu merken. Wohlklang herrscht allerdings in diesen Chören und Finales — ein leerer Wohlklang, den kein individueller Geist erfüllt. Der Akt schließt im Original mit einem Chorfinale: nachdem Tamara den Weg zum Kloster angetreten, erhebt sich der alte Fürst mit seinen kampflustigen Vasallen, um blutige Rache an dem Mörder Sinodals zu nehmen. Wer dieser Mörder gewesen und wo er zu finden sei, davon hat er freilich keine Ahnung. Offenbar empfand hier Rubinstein das Bedürfnis, die stockende Handlung zu beleben und den Akt mit einem leidenschaftlichen Chor zu schließen. Von Direktor Mahler ist diese Schlußscene gänzlich gestrichen. Mit Recht; der nichtssagende Lärm zerstört die poetische Wirkung von Tamaras Abschied, anstatt sie zu steigern. Auch für zahlreiche kleinere Striche, mit welchen Mahler lästige Wiederholungen des redseligen Komponisten beseitigt hat, sind wir ihm aufrichtig dankbar. Wir wünschten ihrer noch viel mehr.

Am meisten im dritten Akt, dessen musikalischen Wolkenschleier ein einziges holdes Sternlein erleuchtet: Tamaras schlichtes Lied in E-moll „Ach, wie schwül ist die Nacht". Voraus geht eine neuerliche Disputation zwischen dem mahnenden Engel und dem störrigen Dämon, die uns und den beiden Geistern nichts Neues bringt. Im übrigen ist der ganze dritte Akt ein ermüdend langwieriges Duett zwischen dem bedrängenden Dämon und der immer zurückweichenden Tamara. Ein peinliches Hin- und Herzerren, dessen Wirkung nicht durch den musikalischen Gedanken, sondern lediglich durch die materielle Wucht des Orchesters und die unbarmherzige Anstrengung der Singstimmen erreicht wird.

Der Erfolg der Oper ergab sich immerhin günstiger, als ich bei der Fremdartigkeit des Stoffes und der Ungleichheit der Komposition erwartet hatte. Am schönsten wirkten (wie bei allen Rubinsteinschen Opern) die nationalen Musikstücke; sämtliche Scenen, in welchen das musikalische Interesse mit dem ethnographischen verbunden oder richtiger, daran gebunden erscheint. Keine Frage, daß wir die reizendsten Stücke seiner Opern weniger der individuellen Erfindung Rubinsteins verdanken, als der musikalischen Urkraft seines Volksstammes. Daß auch der dritte Akt stellenweise nicht ohne starken Eindruck blieb, ist zur guten Hälfte das Verdienst von Fräulein v. Mildenburg (Tamara) und Herrn Reichmann. In der Tamararolle herrscht ein musikalischer Zwiespalt: anfangs eine zierliche Koloraturpartie, wächst sie in den folgenden Akten zur entschieden hochdramatischen, tragischen Heldin. Fräulein v. Mildenburg erfüllte in überraschender

Weise beide, so selten vereinte Anforderungen. Sie brachte Trillerketten, hochliegende Passagen und eine vom hohen B durch anderthalb Oktaven rasch herabgleitende chromatische Skala im ersten Akt mit einer sicheren Leichtigkeit, die unserer Brünnhilde und Isolde niemand zugetraut hätte. Noch weit bedeutender, ja hinreißend entfaltete sich ihr Talent im zweiten und dritten Akt. Da wirkten Stimme und Persönlichkeit der Sängerin, starkes Empfinden und durchgebildete dramatische Kunst zu ergreifender Wirkung zusammen. Herr Reichmann hat seinem berühmten Geistertrio: Holländer, Vampyr und Hans Heiling, als vierte ebenbürtige Gestalt, den Dämon, angereiht. Neben Tamara und dem Dämon treten alle übrigen Rollen stark zurück.

Haydns „Apotheker“ und Lortzings „Opernprobe“.

[1899.]

Im Opernhause sind jetzt zwei interessante musikalische Raritäten ausgestellt: „Der Apotheker“ von Joseph Haydn und „Die Opernprobe“ von Lortzing. Über beiden schwebt unsichtbar die Gestalt Mozarts. An ihn mußte man unwillkürlich denken bei Haydn und bei Lortzing: Ersterer deutet auf Mozart voraus, Lortzing auf Mozart zurück. Sensation zu machen, uns aufzuregen

oder hinzureißen, dafür sind die beiden anspruchslosen Einakter nicht geschaffen, aber als eine freundliche Erholung nach den Gewaltthaten des Nibelungenliedes und der Iliade erscheinen sie eben jetzt zu rechter Stunde. Papa Haydn machte den Anfang. Bekanntlich hat die Fürstin Metternich vor vier Jahren eine einzige Aufführung des „Apothekers“ als Wohlthätigkeits-Vorstellung im Carl-Theater veranlaßt mit den ersten Kräften der Dresdener Hofoper. Weder früher noch später hatte Wien dieses allerliebste Rokoko-Singspiel zu hören bekommen. Jugendfrisch fortlebend in seinen Oratorien, Symphonien, Quartetten, gehört Haydn doch als Opernkomponist zu den Verschollenen. Zu den unrettbar Verschollenen durfte man sagen, bevor sein „Apotheker“ als überraschende Ausnahme uns eines Besseren belehrte. Dieser feiert nun eine zweite Auferstehung in der praktischen Bearbeitung Dr. Hirschfelds. Direktor Mahler läßt vor dem „Apotheker“, in Ermangelung einer Ouvertüre, eine Haydnsche Symphonie spielen, welche den Hörer gleich in die entsprechende musikalische Atmosphäre versetzt. Etwas umständlich vor einem einaktigen Singspiel, wurde die Symphonie doch mit außerordentlichem Beifall aufgenommen. In so vollendet feiner Ausführung bekommt man ja Haydnsche Symphonien nie und nirgends zu hören, wenn überhaupt. Unter fröhlichem Applaus geht der Vorhang auf. Da stoßen wir gleich auf eine zweite glückliche Neuerung. Zum erstenmal erblicken wir im Orchester ein Pianino, auf welchem Direktor Mahler die einfachen Recitative begleitet. So war es ehemals Sitte, und eine vernünftige Sitte. Der Kapellmeister kann am Klavier sich dem freien, halb gesprochenen Reci-

tativ leichter anschmiegen; der Eintritt des Orchesters wirkt darauf um so kräftiger. Die Handlung des Stückes ist schnell erzählt. Der Apotheker Sempronio ist ein bornierter Alter, der nach Gewohnheit aller Lustspielvormänner sich um seine schöne Nichte Griletta bewirbt. In diesem Unternehmen wird er von zwei jungen Leuten gehindert, die beide in Griletta verliebt sind. Der eine, ein reicher Stutzer Namens Volpino, der andere, Mengone, ein schüchterner Jüngling, der Griletta zuliebe als Lehrling bei dem Apotheker eingetreten ist. Diese beiden Nebenbuhler, sowohl der begünstigte Mengone als der verschmähte Volpino, benützen die Leichtgläubigkeit des passionierten Zeitungslesers Sempronio zu allerhand eigennützigen Possen. Zuerst erscheinen sie als Notare, um Sempronios Heiratskontrakt aufzusetzen, dann spielt Volpino einen türkischen Pascha, welcher dem Alten eine Berufung als Hof-Apotheker nach Konstantinopel überbringt. Schließlich führt der glückliche Mengone die Braut heim. Diese Handlung, die sich im Apothekerladen abspielt, entwaffnet uns durch die Anspruchslosigkeit ihrer possenhaften Komik. Die Musik ergötzt durch naive Anmut und Drolligkeit; man genießt sie überdies als einen historischen Leckerbissen. Glücklich erfunden und von solider Meisterhand ausgeführt sind insbesondere die Ensemble-Nummern: das Quartett mit den beiden falschen Notaren und die durch einen kleinen Männerchor verstärkte Türkenscene. Von den Arien wirken am frischesten die erste des Mengone und jene Sempronios. Um die hier gestrichene langwierige G-moll-Arie des mit dem Degen herumfuchtelnden Volpino haben wir nicht zu trauern; eher wären noch eine

oder die andere Kürzung, namentlich der sentimentalen Gesänge, zu befürworten. An der Aufführung würde Haydn seine Freude gehabt haben, so dringend er in seiner Bescheidenheit sich dagegen auch gewehrt hat, daß seine für das fürstliche Haustheater in Esterhaz berechneten Singspiele auf große Bühnen verpflanzt würden. Den alten Apotheker giebt Herr Hesch voll drastischer Komik, gleich trefflich in Spiel und Gesang. Der böhmisch-deutsche Anklang seiner Aussprache, der in ernsten Rollen mitunter auffällt, stört nicht in der Posse. Einen glänzenden Schmuck besitzt die Vorstellung in Fräulein Michalek (Griletta) und Herrn Schrödter (Mengone). Gern würdigen wir das Verdienst Direktor Mahlers um diese anscheinend so leichte kleine Oper, deren Stil dem heutigen Künstlerpersonal ja ganz fremd geworden ist.

Lortzings einaktige komische Oper „Die Opernprobe" lehnt sich an ein längst vergessenes Lustspiel von Jünger „Die Komödie aus dem Stegreif". Schon das Libretto weist auf den Zusammenhang mit einer vergangenen Zeit: sein Haupteffekt beruht, wie im „Apotheker", auf dem Spaß mit Verkleidungen. Ein flotter junger Baron Adolf Reinthal hat sich heimlich aus dem Hause seines Onkels entfernt, um einer von diesem geplanten Konvenienz-Heirat zu entgehen. Von seinem Diener Johann begleitet, kommt er in die Nähe eines gräflichen Schlosses, dessen Besitzer ein Musik- und Theaternarr ist. Das ganze Haus bis zum Küchenjungen herab musiziert. Baron Adolf und sein Diener Johann haben als reisende Sänger sich Einlaß ins Schloß erwirkt und sollen in der bevorstehenden Opernprobe mit-

wirken. Kaum hat diese begonnen, als plötzlich der alte Baron-Onkel ankommt. Adolf stürzt ihm zu Füßen, um Vergebung bittend, und erfährt, daß die ihm zugedachte Braut keine andere ist, als die junge hübsche Komtesse, die bereits sein Herz erobert hat. So endet die unterbrochene Opernprobe mit einem Verlobungsschmaus und allgemeiner Zufriedenheit. Auch des Publikums, können wir beifügen. Die einfache Handlung ist geschickt geführt und mit manchem guten Scherz ausgestattet. Einige Kürzungen in dem allzu geschwätzigen Dialog dürften vielleicht nicht schaden. Die Musik ist echter, unverfälschter Lortzing, wenn sie gleich hinter dem „Waffenschmied“ und „Wildschütz“ zurücksteht, vom „Czar und Zimmermann“ gar nicht zu reden. An die „Opernprobe“ einen rücksichtslos hohen Maßstab zu legen, vermeiden wir um so lieber, als die komische Oper in Deutschland kläglich verwaist ist, daher jedem ihrer wenigen wackeren Pfleger ein schonendes Privilegium gebührt, ähnlich dem Beneficium competentiae des Schuldners im römischen Recht. Die Schwächen der Lortzingschen Oper möchte ich nicht beschönigen, noch weniger unterschätze ich ihre Vorzüge. Wir wollen und können heute Lortzing nicht entbehren; kein großer Meister, ist er doch der letzte naive Opernkomponist der Deutschen. Wie erquickend frisch klingt nicht gleich das erste Duett Adolfs mit dem Bedienten, wie zart die Tenor-Romanze „Ob ich dich liebe?“ Ich erwähne noch das Buffo-Duett zwischen Johann und dem Kammermädchen, endlich das Sextett und das Finale — zwei wirksam ausgeführte Ensembles, deren Hauptthemen uns schon in der Ouvertüre verraten sind. So weiß uns Lortzing im ganzen

zwar nicht viel Neues zu sagen, aber das Alte sagt er mit gewinnender Heiterkeit, in fließender Rede. Die „Opernprobe" ist Lortzings letztes Werk; er schrieb es für das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin, an welchem er zuletzt, von Sorgen schwer bedrückt, als Kapellmeister gewirkt hat. Einige Monate nach seinem Tode (1851) gelangte die „Opernprobe" zur Aufführung, um bald vom Repertoire wieder zu verschwinden. Erst in neuester Zeit ist das liebenswürdige kleine Werk gedruckt und an mehreren Bühnen mit Erfolg gegeben worden. Es ziemt und verlohnt sich, das Andenken Lortzings auch bei uns wieder zu erwecken.

„Jolanthe."

Lyrische Oper in einem Aufzuge von P. Tschaikowsky [1900], nebst einem Anhang über Tschaikowskys „Erinnerungen".

Berückt von dem poetischen Zauber der Königstochter Jolanthe, geblendet von einer Blinden, hat Tschaikowsky Henrik Hertzs Drama zur Oper umgeschaffen. Er ist der erste nicht. Vor 50 Jahren ist im alten Kärntnerthor-Theater eine Oper „Jolanthe" von Johannes Hager aufgeführt und trotz mancher glücklicher Scenen rasch wieder beseitigt worden. Das war, als ganz Deutschland von dem rührenden Idyll des dänischen Dichters schwärmte. Nur zu leicht mochte ein junger gefühlvoller Komponist

in der blinden Jolanthe ein Opern-Ideal erblicken. Es hatten sogar namhafte Kritiker in ihrer Beurteilung oder Verurteilung des Hertzschen Dramas auf das Operngebiet hingewiesen, indem Jolanthe kein dramatischer Charakter sei, sondern eine musikalische Seele. Sollte — so hieß es — die so rührende Geschichte nicht durch Musik unendlich gewinnen? Ja, drängt sie nicht geradezu nach musikalischer Verstärkung und Verklärung? Man übersah nur eines: daß die süße himmelblaue Monotonie, die auf dem Schauspiel lastet, gerade für die Oper verhängnisvoll werden mußte. Noch peinlicher empfinden wir hier den Mangel an kräftigen Gegensätzen, an vorwärtsdrängender Handlung. Die Musik braucht zur Entfaltung eines Dialogs oder Monologs doppelt so viel Zeit, als die gesprochene Rede; überdies wird der Komponist gar nicht loskommen aus dem langsamen Zeitmaß und der gleichmäßigen Rhythmik. Was an dem Drama des dänischen Poeten uns zumeist fesselt, sind die sinnigen Reden und Erörterungen über das Licht, das Sehen — geistreiche, poetische Gedanken, welche dieses Thema sowohl nach der Gefühlsseite, wie nach der psychologischen und pathologischen beleuchten. Davon kann das Wenigste in Musik rein aufgehen und wird das Meiste im Gesangsvortrag undeutlich verschwimmen.

Da hätten wir vorläufig und voreilig schon Entschuldigungsgründe vorgebracht, warum die Oper „Jolanthe“ keinen großen Erfolg erzielen kann. Keinen Erfolg wie Tschaikowskys „Eugen Onegin“. Für diesen hege ich eine besondere Vorliebe; trotz der sehr ungleichen Erfindung und dem unglücklichen letzten Akt, der das Werk

nicht abschließt, sondern abbricht. In „Onegin“ erscheint uns der Komponist als eine geprägte Individualität, eine geistvolle, liebenswürdige Natur, deren westeuropäische Bildung die russische Nationalität trotzdem nicht verleugnet. Diese reizvollen nationalen Anklänge, welche der Musik zu „Onegin“ ihre charakteristische Farbe geben, müssen wir in der provençalischen „Jolanthe“ entbehren, und wir entbehren sie schwer. Gern hätten wir der neuen Oper einen ähnlichen tiefen Eindruck verdankt und nachgerühmt, wie jener älteren. Aber das will uns trotz mancher schönen Einzelheit in „Jolanthe“ nicht gelingen. Es ist dem Komponisten diesmal nicht viel neues eingefallen; wohl uns, daß er diesem Mangel nicht durch Roheit und Bizarrerie abzuhelfen sucht, wie so viele seiner Landsleute. In Tschaikowskys „Jolanthe“ herrschen überwiegend Natürlichkeit und zarte Empfindung, die manchmal zum Gewöhnlichen herabsinkt, manchmal aber sich zu schöner Anmut erhebt.

Man höre gleich die einleitenden idyllischen Scenen im Garten. Ein Gespräch Jolanthes mit ihrer Amme, zwischen Recitativ und Cantilene schwankend, wird von einer ungemein einfachen lieblichen G-dur-Melodie der Violinen und Harfen getragen. Daran schließt sich ein zartes Arioso der Jolanthe: „Warum kannte in früheren Tagen weder Thränen noch Kummer mein Sinn?“ und ein heiterer Mädchenchor „Bringen dir Blumen“. Die naive, herzliche Melodie mit den jubelnden Vogelstimmen im Orchester wirkt in ihrer Reinheit ebenso köstlich wie das darauf folgende Schlummerlied in Es-dur. Es wird abwechselnd erst von zwei Solostimmen gesungen, denen

sich dann die tiefere dritte und ein leise verhallender Mädchenchor anfügt. In diesen einleitenden idyllischen Scenen zeigt sich Tschaikowskys lyrisches Talent in voller sanfter Leuchtkraft. Alles etwas breit ausgesponnen, aber stimmungsvoll, in musikalisch schön gerundeter Form. Nun sind wir aber beinahe fertig mit den Scenen, die wir uneingeschränkt, so recht von Herzen loben können.

Jagdhörner verkünden das Nahen des Königs, der in Begleitung des maurischen Arztes Ebn-Jahia auftritt. Die Arie, in welcher der König das Unglück seiner Tochter beklagt, ist dankbar für den Sänger, aber stark an italienische Muster anklingend, von geringer Originalität. Charakteristischer erscheint unmittelbar darauf die Arie des Arztes in ihrer wunderlichen Monotonie. Das etwas steife Pathos der beiden Bassisten wird erfreulich abgelöst durch die kühn eindringenden jungen Freunde Tristan und Robert, deren Entzücken beim Anblick des herrlichen Gartens in reizenden Orchester-Effekten ausklingt. Ritter Robert preist in einer recht banalen Arie die Schönheit einer gewissen Mathilde, die wir leider nicht zu sehen bekommen: „Wer kann mit Mathilden sich messen an Macht, mit ihres schwarzblickenden Augenpaars Pracht?“ Von der schrecklichen „Umdichtung“ des Originals durch Herrn Hans Schmidt geben wir aufs Geratewohl noch zwei weitere Proben. Jolanthe singt: „O, um zu retten ihn, will gerne ich ertragen alles, denn mir wert ist er.“ Worauf der König die großartige Entscheidung fällt: „So sei sie dein, mein Sohn, denn!“

Der Ritter Tristan (das ist nämlich „mein Sohn denn“) hat die schlafende Jolanthe erweckt. Nach einer

stürmischen Liebeserklärung entdeckt er allmählich, daß Jolanthe blind ist. Durch seine Fragen wird die bisher Ahnungslose zum erstenmal ihres Gebrechens inne. In dem ermüdend langen Duett der beiden leuchten einige feine Wendungen auf; wo aber die Melodie endlich in festem, breitem Bett sich zu sammeln beginnt („Ist des Schöpfers erstes Werk"), verfällt sie der gewöhnlichen Opernphrase. Und doch steht die Scene hier auf ihrem Höhepunkt, wie der Komponist durch eine spätere Wiederholung des Themas bekräftigt. Wo aber die Kraft der originellen Melodie fehlt, da helfen alle Harfen der Welt nichts. Der König mit dem Arzte und den Dienerinnen Jolanthes eilen herbei, erschreckt über die Anwesenheit eines Fremden. Ein breiter, allmählich sich steigernder Ensemblesatz („Er sprach zu mir vom Strahl der Sonne") legt sich beruhigend auf die Erschütterung der Anwesenden. Dann fleht Jolanthe in einem leidenschaftlichen Allegro um Gnade für Tristan. Der Arzt entfernt sich mit Jolanthe, um ihre Heilung zu versuchen. Nach sehr kurzer Zeit kehren sie zurück; ein jubelnder Ausruf des Chors „Jolanthe sieht das Licht!" begrüßt die glücklich Errettete. Eine große dramatische Scene Jolanthes, welche allmählich ihre Umgebung erkennt, gipfelt in ihrem Gebet „O Herr zu dir!", worauf ein kurzer Dank- und Preischor die Oper beschließt.

Das Publikum folgte der Oper sehr aufmerksam, mit mehr Andacht als Begeisterung. Das liegt in der Natur dieser Musik. Weder Meisterwerk noch Effektstück, wohl aber sorgfältige Arbeit eines vornehmen Künstlers. Die ersten Scenen mit den Mädchenchören, zahlreiche Feinheiten im Dialog, vor allem die Reize der charakteristischen In-

strumentierung konnten von unserem Publikum nicht übersehen, nicht unterschätzt werden. Der Erfolg von „Eugen Onegin“ hat der Wiener Hofoper das Recht, wohl auch die Pflicht gegeben, dem russischen Komponisten nochmals ihre Pforten zu öffnen. Tschaikowsky hat kaum ein halbes Dutzend Opern geschrieben; sehr wenig, wenn man seine enorme Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Symphonie, der Kammermusik, des Liedes und des Klavierstückes dagegen hält. Für die Aufführung der „Jolanthe“ sprach der Vorgang anderer deutscher Bühnen und die frühere Beliebtheit der Hertzschen Dichtung. Zwei große Opern: „Der Opritschnik“ (nach einer Tragödie von Lajetschnikow) und „Wakula, der Schmied“ (nach einem Märchen von Gogol) haben selbst in Petersburg nur ein kurzes Leben gefristet; für deutsche Bühnen macht schon ihr Stoff sie unmöglich. Auch eine Einbürgerung von Tschaikowskys „Pique-Dame“ auf deutschen Bühnen wird durch das Textbuch sehr erschwert. Der Stoff, einer sehr wunderlichen Novelle von Puschkin entnommen, ist durch die Opernbearbeitung noch unverständlicher und gewaltsamer geworden. Das ist sehr zu bedauern, denn die Musik zur „Pique-Dame“ enthält große Schönheiten und ungleich mehr dramatisches Leben, als Jolanthe. Was von den hier noch unbekannten Bühnenwerken Tschaikowskys die meiste Aussicht auf Erfolg hätte, das sind seine Ballette: „Nußknacker“, „Der Schwanensee“ und vor allem das reizvolle, graziöse Tanzmärchen „Dornröschen“.

* * *

Fast gleichzeitig mit der Wiener Aufführung der „Jolanthe“ erschienen im Buchhandel Tschaikowskys

„Musikalische Erinnerungen“. Mit erwartungsvoller Ungeduld griff ich danach. Verdanke ich doch der „Pathetischen Symphonie“, noch mehr dem „Eugen Onegin“, eine lebhafte Sympathie für den Komponisten, in dessen früheren Orchesterwerken mich manches rohe und dilettantische abgestoßen hatte. Die „Erinnerungen“ enthalten ein autobiographisches Fragment Tschaikowskys, nebst einer Auswahl seiner für russische Blätter geschriebenen Musikkritiken. In dem „Fragment“ erzählt Tschaikowsky von seinen Kunstreisen nach Berlin, Leipzig und Hamburg; eine Schilderung seiner Erlebnisse in Frankreich und Amerika ist er uns leider schuldig geblieben. Ehrlich gestanden hat das aus Tschaikowskys Nachlaß zusammengestellte Buch mich ein wenig enttäuscht. Gerade von ihm hatte ich mehr Eigenartiges, Interessantes erwartet. Ein liebenswürdiger, aufrichtiger Mensch spricht allerdings aus diesen Mitteilungen. Aber nicht alles, was ein solcher seinen Freunden ausführlich erzählt, hat ein gleiches Interesse für weitere Leserkreise. Tschaikowsky beginnt mit der Schilderung seines ersten Dirigenten-Debüts in Moskau (1886). Wie er, ganz ungeübt im Dirigieren, voll Besorgnis den Taktstock in die Hand nahm, schließlich aber alles gut ablief. Fast dasselbe erzählt er weiter aus Petersburg und aus Leipzig, wo er ebenfalls in großen Orchester-Konzerten seine eigenen Werke dirigieren mußte. Auch die ausgedehnte Erzählung von den Ungeschicklichkeiten und Mißgriffen seines (nicht genannten) Konzertagenten bietet heute wenig Interesse. Von seinen Landsleuten, den Musikern Brodski, Seloti und Friedheim, spricht er gelegentlich seines Leipziger Aufenthaltes mit außerordentlicher Wärme,

ohne jedoch deren Talente und Leistungen näher zu charakterisieren. Interessant sind hingegen seine Urteile über einige berühmte Komponisten. In Leipzig lernt er Brahms kennen, dessen Erscheinung ihm merkwürdigerweise „gar nicht deutsch“ vorkommt, sondern „an den Typus des echten Großrussen erinnert, wie man ihn besonders unter Geistlichen antrifft“. Tschaikowskys geringe Sympathie für die Musik von Brahms ist bekannt; es scheint, daß diese Empfindung gegenseitig war. „Wie alle meine musikalischen Freunde in Rußland“, schreibt Tschaikowsky, „schätze ich Brahms als ehrlichen, überzeugungstreuen, energischen Musiker, aber trotz allen guten Willens kann ich seine Musik nicht lieben. In dieser liegt für das russische Herz etwas Trockenes, Kaltes, Nebelhaftes und Abstoßendes; von unserem Standpunkte aus fehlt Brahms jede melodische Erfindung. Wenn man ihn hört, fragt man sich: ist Brahms in der That tief, oder kokettiert er nur mit der Tiefe seiner musikalischen Erfindung, um die äußerste Armut der Phantasie zu maskieren? Es dürfte schwer halten, diese Frage definitiv zu entscheiden.“ Wir achten die Aufrichtigkeit von Tschaikowskys Bekenntnis, das, fern von Dünkel und Gehässigkeit, sich rein subjektiv ausspricht; daß sein Urteil uns trotzdem höchst einseitig, beschränkt und ungerecht erscheint, brauchen wir unseren Lesern nicht erst zu sagen. Über Brahms' Charakter, seine echte Bescheidenheit, sein hilfsbereites Wirken für junge Tonkünstler spricht Tschaikowsky mit aufrichtiger Anerkennung. „Richard Wagner“, erzählt Tschaikowsky, „pflegte besonders boshaft über Brahms Schöpfungen sich zu äußern. Als man nun Brahms einmal einen neuen, be-

sonders boshaften Ausfall Wagners an seine Adresse hinterbrachte, rief er aus: „Mein Gott, Wagner schreitet ja triumphierend auf der großen Straße! Wodurch kann ich ihm wohl hinderlich sein oder ihn ärgern, wenn ich meinen bescheidenen kleinen Fußpfad gehe, und warum kann er mich nicht in Ruhe lassen, da ich gewiß niemals seinen Weg kreuzen werde?“ Das ist echter Brahms!

Ganz anders fühlt Tschaikowsky für Edward Grieg, der es verstanden habe, sich für immer die russischen Herzen zu erobern. „In seiner von zarter Melancholie durchdrungenen Musik spiegeln sich gleichsam die Schönheiten der norwegischen Natur ab, die bald erhaben und großartig, bald in Nebel verschleiert, in anspruchsloser Dürftigkeit sich zeigt, aber für die Seele des Nordländers etwas unaussprechlich Reizvolles, einen verwandten Ton besitzt, der in unseren Herzen einen Widerhall weckt. Es ist möglich, daß Grieg viel weniger Meisterschaft besitzt als Brahms, weniger hochfliegende Pläne verfolgt und der Neigung zu bodenloser Tiefe gänzlich entbehrt, aber dafür steht er uns menschlich viel näher.“ Tschaikowsky ist unerschöpflich in Lobpreisungen Griegs, denen man so ziemlich beipflichten kann, bis auf die Behauptung, daß Grieg „allem Gesuchten und Gequälten aus dem Wege geht“. Im Gegenteil, auf diesem Wege glauben wir ihm recht häufig zu begegnen. Allerdings dürfen wir die Eigenart des nationalen Geschmacks nicht zu gering anschlagen. Dem skandinavischen Volke klingt vieles keineswegs gesucht und gequält, was wir so nennen; dem Russen nicht roh und lärmend, was uns so berührt; dafür dürfen wir Deutsche ruhig auch die Vorwürfe ablehnen, welche Russen und

Norweger gegen Brahms erheben. Voll Bewunderung spricht Tschaikowsky von dem Dirigenten-Genie des jungen Kapellmeisters Arthur Nikisch; mit wärmster Anerkennung von dem glänzenden Talent Busonis, des Komponisten und Virtuosen. Gleichwohl bedauert er, daß Busoni seiner Natur Gewalt anthue und um jeden Preis als Deutscher erscheinen wolle. Ebenso Sgambati. „Sie schämen sich beide, Italiener zu sein, fürchten, daß in ihren Kompositionen auch nur ein Schatten von Melodie durchleuchte, und wollen „tief" sein nach deutscher Art." Tschaikowsky nennt dies eine traurige Erscheinung; überzeugt, „daß die italienische Musik nur dann eine neue Blütenperiode erleben wird, wenn ihre Vertreter sich entschließen, anstatt im Widerspruch mit ihrem künstlerischen Naturell in die Reihen von Wagner, Liszt und Brahms zu drängen, aus dem Innern des nationalen Geistes heraus neue musikalische Anregungen zu schöpfen und unter Verzicht auf die veralteten Banalitäten der Dreißigerjahre neue Formen zu finden, die in Übereinstimmung mit der sie umgebenden südlichen Natur sich durch glänzenden Melodienreichtum und gefällige Einkleidung auszeichnen."

Von Leipzig führt uns Tschaikowsky nach Hamburg. Er sonnt sich förmlich im Nachgenusse der ihm hier bereiteten Ovationen und des so freundschaftlichen Entgegenkommens vieler musikalischer Familien. Den Brahms-Kultus will er nirgends so verbreitet gefunden haben wie in Hamburg; eine Thatsache, die er einfach auf die Opposition der Hamburger gegen Wagner zurückführt. „Du hast nun einmal die Antipathie!" heißt es im „Faust". Tschaikowsky folgt hierauf einer Einladung nach Berlin,

wo er im Konzerte der „Philharmonie" bloß seine eigenen Kompositionen dirigiert. Auch hier erfreut er sich großer Erfolge und geselligen freundschaftlichen Verkehrs mit Moszkowsky, Sauret, Hermann Wolff und der von ihm hochverehrten Desirée Artôt. — Von weit geringerem Interesse als das autobiographische Fragment sind die angefügten „Musikalischen Kritiken und Feuilletons". Tschaikowsky hatte sich im Jahre 1871 entschlossen, für die Moskauer „Russischen Nachrichten" das Musikreferat zu übernehmen. Weniger aus Liebe zur Sache, als um sich ein festes Einkommen zu sichern. Lebte er doch damals in sehr knappen Verhältnissen. Seine Urteile über die Moskauer Aufführungen lauten oft sehr scharf, besonders über die Chöre und die Mitglieder zweiten Ranges der italienischen Opernsaison unter Merelli. Auch das Publikum wird wegen taktlosen oder störenden Benehmens häufig von ihm abgekanzelt. So lästiger und meist fruchtloser Thätigkeit schnell überdrüssig, legte Tschaikowsky nach vier Jahren die kritische Feder nieder. Neue Gesichtspunkte oder originelle, geistreiche Ausführungen wird man schwerlich finden in diesen Aufsätzen über „Don Juan", die „Eroica", „Fra Diavolo", „Die Afrikanerin", „Traviata", Christine Nilsson und Bülow. Betroffen innehalten mußten wir nur bei dem merkwürdig knappen Urteil über „Fidelio": „Die Musik ist hübsch, kann aber mit Beethovens Symphonien nicht verglichen werden und steht weit hinter den Opern Mozarts zurück!" Dann bei dem enthusiastischen Ausspruch, der Es-moll-Satz in Schumanns vierter Symphonie werde „für die zukünftigen Geschlechter ein ebenso leuchtendes Denkmal des mensch-

lichen Geistes bilden, wie der Kölner Dom selbst". So unberechenbar sind oft die Neigungen Tschaikowskys: dort viel zu wenig für den „Fidelio", hier viel zu viel für den Schumannschen Symphoniesatz. Erwartungsvoll trat ich an Tschaikowskys Berichte über das Bayreuther Festspiel 1876. In zwei langen vorbereitenden Feuilletons erzählt er die Entstehung von Wagners „Nibelungenring", beschreibt die Stadt, das Festspielhaus, die namhaften Fremden, die elende Verpflegung, um endlich in einem einzigen dritten Artikel die Hauptsache, Wagners Tetralogie zu besprechen, oder vielmehr sich scheu herumzuwinden. Er bittet seine Leser um Entschuldigung, wenn er „nur für eine ferne Zukunft" eine kritische Erörterung der Wagnerschen Schöpfung versprechen könne. „Ob R. Wagner recht gethan hat, indem er im Dienst seiner Idee bis zum Äußersten gegangen ist, ob er das Prinzip des ästhetischen Gleichgewichts vernachlässigt hat und ob die Kunst noch weiter auf demselben Wege, den er als Ausgangspunkt bezeichnet, fortschreiten wird, oder ob der „Nibelungenring" zugleich den Punkt bedeutet, von dem aus die Reaktion beginnen wird — wer wollte das heute entscheiden?" Tschaikowsky kommt wiederholt auf den „Zustand vollständiger geistiger und physischer Erschöpfung" zurück, die er nach den einzelnen Teilen der Tetralogie empfunden, und resumiert zum Schluß, was er aus dem Bayreuther Festspielhaus mit heimgenommen habe: „1. Eine verwirrte Erinnerung an zahllose überraschende Schönheiten, besonders symphonischer Natur. 2. Bewunderung für das ungeheure Talent des Dichterkomponisten und seine Technik. 3. Den Zweifel an der Richtigkeit von Wagners Ansicht über

das Wesen der Oper. 4. Das Gefühl großer Ermattung, aber auch den Wunsch, das Studium dieser kompliziertesten aller jemals geschriebenen Musikschöpfungen fortzusetzen." Wagners berühmte Bayreuther Schlußrede: „Sie haben nun gesehen, was wir können rc.", stellt Tschaikowsky treffend in eine Reihe mit Ludwigs des Vierzehnten: L'état c'est moi!"

Tschaikowskys persönliches Verhalten zu der Musik der berühmten Meister erhellt aus seinen Feuilletons nur sehr unvollständig. Mehr darüber erfahren wir von seinem intimen Freunde, dem ausgezeichneten Musikgelehrten und Kritiker Herrn Laroche in Moskau, demselben, dem ich für seine Übersetzung des „Musikalisch-Schönen" ins Russische verpflichtet bin. Tschaikowskys Hauptgottheit, erzählt Laroche, war und blieb Mozart, mit dem er Zeit seines Lebens sich gründlich nach allen Seiten hin beschäftigte. Bach und Händel stand er ganz fremd gegenüber. Bachs Fugen spielte er wohl zuweilen für sich auf dem Klavier, die Kantaten aber und die großen Vokalkompositionen nannte er eine klassische Quälerei. Händel konnte er absolut nicht leiden. (Wer denkt da nicht an Spohrs Antwort zu den Herren vom Bach-Denkmal-Komitee: „Ich weiß nur einen Komponisten, der mir noch unangenehmer ist als Bach: das ist Händel!") Merkwürdigerweise gehörte zu Tschaikowskys Antipathien auch Chopin. Vielleicht weil er unbewußt selbst mit Chopin manche Ähnlichkeit hatte. In seiner Jugend schwärmte er sehr für die italienische Oper, für Rossini und Verdi, liebte auch das italienische Volk und die italienische Sprache. Von einem dreijährigen Aufenthalte in Italien datiert sein italienisches Capriccio und die Orchester-Phantasie über italienische

Volksmelodien. Bei den Konzerten, welche R. Wagner 1863 in Petersburg gab, blieb Tschaikowsky kühl und skeptisch; besonders das allgemein bejubelte Vorspiel zu „Lohengrin" machte auf ihn gar keinen Eindruck. Gegen Laroche machte er auch kein Hehl daraus, wie wenig ihm die „Nibelungen" gefielen. In Bayreuth befand er sich aber in einer Gesellschaft, wo er nichts gegen Wagner äußern durfte; besonders Professor Klindworth vom Moskauer Konservatorium, einer der heftigsten Wagnerianer, wich nicht von seiner Seite. Erst im Jahre 1886 lernte er „Parzifal" aus dem Klavierauszug kennen und war von der Schlußscene des ersten Aktes entzückt. Von dieser Zeit an zeigen sich sogar gewisse Wagnersche Einflüsse auf seine eigenen Kompositionen, obwohl er Wagners Operntheorie nicht anerkannte und bis zu seinem Lebensende Opern mit Arien, Duetten, Chören und Balletten schrieb. Gegen Gounod war er anfangs sehr kühl gestimmt, wurde aber später, unter dem Einfluß der Artôt, ein warmer Verehrer des „Faust" und des „Romeo". Umgekehrt erging es ihm mit Schumann, der einen tiefen Eindruck auf Tschaikowsky hervorgebracht hatte, später jedoch an ihm einen viel kühleren Beurteiler fand. Über Tschaikowskys Verhalten zu Beethoven giebt uns Laroche folgenden merkwürdigen Aufschluß: „Im allgemeinen hegte er für Beethoven große Ehrfurcht, die freilich sehr verschieden war von der schwärmerischen Liebe, die er für Mozart empfand. In seinen schriftlichen Äußerungen über Beethoven war er sehr vorsichtig und farblos, da er es nicht liebte, durch öffentliche Aussprache seiner geheimen Gedanken eine Polemik herauszufordern."

Tschaikowsky starb am 25. Oktober 1893 nach zweitägigem Krankenlager, erst 53 Jahre alt. Seit Turgenjews und Dostojewskis Hinscheiden hatte Petersburg kein so prunkvolles Begräbnis gesehen und keine so allgemeine Trauer.

„Es war einmal."

Gelegentliches über Zemlinsky und Richard Strauß.

[1900.]

„Muß denn immer gewagnert sein?" So klagt ein Berliner Korrespondent der „Zeit" — bei der Besprechung einer neuen Oper „Ratbold" von Reinhold Becker. Der Fall ist charakteristisch, denn Becker, ein beliebter und tüchtiger Komponist, hatte bisher nur klare melodiöse Musik geschrieben. Nun hat den 58jährigen Mann auch die Wagner-Influenza gepackt. Er quält sich „mit Meistersinger-Stollen und reckt die bescheidenen Themen zu einer aufdringlichen Breite, einer Massenhaftigkeit aus, daß in dem Stoffe der Geist erstickt". Unwillkürlich mußte ich an diese Kritik denken, als ich der letzten Aufführung von Zemlinskys Oper „Es war einmal" beiwohnte. Meine Befriedigung über den Erfolg eines talentvollen jungen Österreichers war ebenso aufrichtig wie die Anerkennung Direktor Mahlers, der nicht erst ein Urteil des Auslandes abgewartet hat, um eine Erstlingsoper hier festlich aus der Taufe zu heben. Publikum und Kritik haben die Vorzüge dieser Novität so beifällig begrüßt,

daß es ihr nicht schaden kann, wenn nachträglich auch ihrer Schattenseiten erwähnt wird. Gegenüber der vielstimmig erklingenden Ermunterung, unser Komponist möge so fortfahren, möchte ich ihn doch ersuchen, nicht ganz so fortzufahren. Unleugbar ist sein Talent, sind die Vorzüge seiner überaus geschickten, ja brillanten Technik. Auch die glückliche Wahl des Stoffes rechnen wir ihm als ein Verdienst an. Wie sehr dieses poetische Märchenspiel schon als Drama zu interessiren und zu erfreuen vermag, davon konnte ich, zwölf Jahre vor der Komposition von Zemlinskys Oper, mich leibhaftig überzeugen. Damals sah ich im königlichen Theater zu Kopenhagen das Volksstück „Dar var engang“, dem mit wenigen Abweichungen Zemlinskys Oper getreu nachfolgt. Die Handlung des Originalstückes (nach einem Märchen Andersens) ist von dem geistvollen dänischen Poeten Holger Drachmann so klar exponiert und anschaulich geführt, daß selbst der Fremde ihr in den Hauptzügen zu folgen vermag. „Es war einmal“, ein Lieblingsstück des dänischen Publikums, macht den erfreulichsten Eindruck, ohne der Musik zu bedürfen. Freilich nicht, ohne musikalischen Schmuck ganz zu verschmähen. Diese an rechter Stelle maßvoll und anmutig einsetzende Musik des Originals hat den dänischen Komponisten Lange-Müller populär gemacht. Außer einigen melodramatischen Orchesterbegleitungen hören wir da Lieder des Prinzen und seines Dieners, ein Schlummerlied der Hofdamen, Jäger-, Soldaten- und Spielmannslieder. In der Oper muß natürlich die Musik sich ungleich breiter ausdehnen, auch mächtiger in die Höhe und Tiefe streben, aber etwas von dem naiven Reiz, von der Natur-

schönheit des Volkstümlichen wäre gewiß auch der Opernbehandlung unseres Märchens zum Vorteile gediehen. Zemlinskys Musik scheint mir für diesen Lustspielstoff zu künstlich, um nicht zu sagen gekünstelt; zu häufig zerhackt deklamatorisch, melodienarm in den Singstimmen, überfüllt und ruhelos im Orchester. „Muß denn immer gewagnert sein?"

Ähnlichen Erscheinungen begegnen wir heute überall. Alle junge Opernkomponisten bemühen sich, zu wagnern, nicht bedenkend, daß, wenn Zwei dasselbe thun, es nicht mehr dasselbe ist. Sie verschmähen bereits Wagners frühere gesangreiche Opern, klammern sich an „Tristan", die „Nibelungen", vollends an die „Meistersinger". In den „Meistersingern" erheben sich jedoch über dem Wogen des polyphon verschlungenen Orchesters die blühenden Inseln: Walthers Preislied, Pogners Anrede, das Quintett, endlich die heiteren Volksscenen im dritten Akt! Vergebens späht man nach solchen melodiengesegneten Oasen in Zemlinskys Partitur. Ich möchte nicht entscheiden, ob Zemlinsky der selbständigen, originellen Gesangsmelodie absichtlich ausweicht, oder sie ihm. Für ersteres sprechen in den beiden ersten Akten die vielen zarten, empfindsamen Stellen des Gedichtes, welche, nach Melodie schmachtend, von Zemlinsky nur deklamatorisch abgefertigt werden. Die letztere Vermutung erregt der dritte Akt, wo Zemlinsky in die zweite und dritte Scene norwegische Volkslieder einschiebt, anstatt selber welche und bessere zu erfinden. Über den Begriff von „Melodie" in den Gesangspartien einer Oper kann kein ehrlicher Streit sein. Würde diesen Namen jede Aufeinanderfolge von Tönen, im Gegensatze

zur „Harmonie", verdienen, so wären auch Czernys Fingerübungen mit stillstehender Hand Melodie. Und nicht viel besser das uferlos melodisierende Schweifen ohne Anfang und Ende, oder die recitativisch abgerissenen Dialoge, die, um ein Heinesches Bild zu gebrauchen, wie erhitzte Flöhe durcheinander springen. Die schön geformte, dabei von dramatischem Leben erfüllte Melodie vermissen wir nur zu sehr in der Oper Zemlinskys. Wohlgemerkt des jungen Zemlinsky! Da sollte doch die schöne Sinnlichkeit noch in vollem Safte stehen, die Sangesfreudigkeit noch nicht erdrückt sein von der selbstherrlichen Polyphonie eines atemlos arbeitenden Orchesters. „Muß denn immer gewagnert sein?"

Daß selbständige, dabei dramatisch belebte Gesangsmelodie ein Wahn sei, das ist der allergrößte Wahn. Er dürfte sich vielleicht früher demaskieren, als die jungen Herren glauben. Blättern wir in den Bänden einer beliebigen Musikzeitung und notieren, wie viele von den seit 25 Jahren erschienenen Opern deutscher Wagnerianer heute noch existieren — ja, wie viele davon ihre Heimatstadt überschritten und ihr Leben über ein halb Dutzend Aufführungen gefristet haben? Der lärmende, vorausversicherte Beifall der „Partei" vermochte sie nicht zu retten. Wagner hat in seinen letzten Werken sich einen eigenen Weg gebahnt, kühn, mit Lebensgefahr; die ihm blindlings Nachkletternden brechen den Hals. Mögen sie ja nicht nach seinen Erfolgen ähnliche für sich erwarten! Auf allen deutschen Opernbühnen ist Wagner heute so vor- und überragend vertreten, daß seine Verehrer sich vollauf davon ersättigen können. Keineswegs bedarf es ohne Ende

schwächlicher Wiederholung des besser schon Vorhandenen. Ja, die Atmosphäre ist so stark geladen mit Wagner, daß daneben jede gute Aufführung einer — Lortzingschen Oper ihr dankbares Publikum findet!

Die Entwickelung einer Kunst läßt sich nimmer beliebig zurückschrauben. Nur ein Narr könnte verlangen, unsere Musik solle sich auf die knappen Formen und dürftigen Kunstmittel beschränken, mit welchen die Meister des vorigen Jahrhunderts gewirkt haben. Kein Opernkomponist kann heute im Stil der „Zauberflöte“ schreiben wollen; jeder muß die Fortschritte seiner Zeit mit Wahl und Besonnenheit in sich aufnehmen. So dehne er denn immerhin im Orchester die Melodie ins „Unendliche“ aus, verwickle sie in die Maschen der dichtesten Polyphonie, instrumentiere so „dramatisch“, daß unausgesetzt jedes einzelne Instrument bedeutungsvoll seine eigene Meinung sagt — nur oben auf der Bühne vergönne er uns etliche fühlende Menschen, die aus voller Seele singen und nicht aus einer beliebigen zweiten Violinstimme.

Diese Bemerkungen, lange nach der Première des erfolgreichen Zemlinskyschen Werkes geschrieben, geben sich durchaus nicht als eine Kritik desselben. Als solche wären sie ungerecht, da sie wissentlich nur die Schattenseiten, eigentlich eine Schattenseite dieser Komposition hervorheben. Im aufrichtigen Interesse für die Zukunft des begabten jungen Komponisten. Ich kenne Herrn Zemlinsky nicht persönlich und weiß nicht, wie er sich zur Kritik überhaupt verhält. Vielleicht acceptiert auch er nach modernem Muster Verherrlichung als schuldigen Tribut und empfindet jeden Tadel als Unrecht und Unverstand.

Etwa nach dem Beispiel eines gefeierten Komponisten, des Herrn Richard Strauß, welcher kürzlich ein Manifest in diesem Sinne an die „Grazer Tagespost" erlassen hat. Das starke Lob des Blattes genehmigt er gnädig, jedoch mit dem Beisatz, er wünsche, „daß die Wiener Kunstrichter von ihren Grazer Kollegen lernen möchten!" „In der Hauptstadt", fährt er fort, „herrschen leider noch die ewigen Schönheitsgesetze, die unsereins auch gern einmal zu Gesichte bekäme, die aber bis heute als rätselhafte Geheimnisse im Busen der Herren Hanslick und Genossen schlummern." Diese rätselhaften Geheimnisse liegen aber in Wahrheit offen vor allen musikalischen Menschen, welche lesen können: in den Partituren von Mozart und Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann, Brahms und Dvorak. Jeder von ihnen, wohlgemerkt, war ein Neuerer gegen seine Vorgänger — sie alle aber haben in ihren Symphonien Musik gemacht und nicht Bilderrätsel. Niemals pedantisch, doch immer ernst. Hingegen kann man sich der Vermutung kaum erwehren, ob Herr Strauß sich mit seinen Hörern und Verehrern nicht ein wenig Spaß macht? Wie mag der geistreiche Mann verstohlen lächeln, wenn die Konzertbesucher in ihren Programmen nervös herumsuchen, bei welchem Takt Eulenspiegel an den Galgen heraufgezogen wird, oder wo im Zarathustra „die Hinterweltler" aufhören und „das Kapitel von der Wissenschaft" beginnt, oder wann sie auf das „heilige Lachen" und wann auf das „Motiv der Verachtung" aufzupassen haben. Kaum dürfte Herrn Strauß eines der treffendsten Aphorismen seines Meisters Nietzsche unbekannt geblieben sein, welches lautet: „Im

Verhältnis zur Musik ist alle Mitteilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht; das Wort macht das Ungemeine gemein."

Ich war fest überzeugt, der berühmte Autor so vieler symphonischer Bilderbücher stehe längst jenseits von Lob und Tadel und blicke auf vereinzelte nicht zustimmende Kritiker mit dem Gleichmut des richtigen Übermenschen herab. Nach dem Erlaß an seine getreue Hauptstadt Graz scheint dies jedoch nicht ganz der Fall zu sein. Freundlich lobt er, die ihn loben, und bitter tadelt er die Tadler. Das ist ja „menschlich, allzumenschlich". Niemand wird es ihm verübeln. Hübsch wäre es aber doch, wenn der musikalische Hofkaplan Zarathustras auch der Weisheit eines freilich schon unmodernen deutschen Dichters sein Ohr leihen wollte:

Also sprach Friedrich Rückert:

Unstatthaft ist's, willst du das Lob
Als bare Münz' einnehmen
Und dann zum Tadel kraus und grob
Nicht gleichfalls dich bequemen.
Entweder beides oder keins
Mußt du in Rechnung schreiben,
Und immer wird das Facit eins:
Dein eigner Wert dir bleiben.





II. Abteilung.

Konzerte.

„Lucifer“.

Oratorium von Peter Benoit.

[1899.]

Als im Juli 1880 Brüssel das fünfzigjährige Jubiläum der belgischen Unabhängigkeit feierte, stand obenan unter den musikalischen Festlichkeiten ein Oratorium von Peter Benoit „De Oorlog“ (Der Krieg). Ich schämte mich ein wenig, den Namen dieses Komponisten nie zuvor gehört zu haben, der rings um mich her mit Stolz und Begeisterung genannt wurde. Ähnlich mag es den meisten Wienern ergangen sein, als sie am letzten Konzertsonntag ein Oratorium „Lucifer“ von Benoit angezeigt lasen. Vielleicht kann meine ältere Bekanntschaft einiges beitragen zur Orientierung über das neue Werk und seinen Autor.

Die Aufführung von Benoits „Oorlog“ fand damals in Brüssel in dem schattigen „Parc Leopold“ statt, wo für diesen Zweck ein weitläufiger, an 6000 Personen fassender

Holzbau errichtet war. Auf dem Podium stand eine imposante Sänger- und Musikerschar von 800 bis 1000 Köpfen. Peter Benoit dirigierte. Eine herkulische Gestalt mit etwas breitgezogenem, aber ausdrucksvollem Gesicht, das unter dem langen, glatt herabfallenden Haar gar kühn dreinschaute. So mochten wir uns einen streitbaren vlämischen Volkstribun, etwa Jacob van Artevelde, vorstellen. Halb Antwerpen (der Hauptsitz der vlämischen Bewegung und Wohnort des Komponisten) war im Konzertsaale mitwirkend oder zuhörend versammelt, der Beifall enthusiastisch, vom Patriotismus förmlich erhitzt. Benoits „Oorlog" schildert den Krieg; nicht einen vlämischen, sondern einen ganz abstrakten Krieg, den Krieg an und für sich. Der Poet (van Beers) hatte es leider verschmäht, seinem Gedicht irgend einen bestimmten lokalen oder historischen Hintergrund zu geben. Anstatt ein so realistisches Ding wie den Krieg durch reale Kräfte vor uns entstehen und bezwingen zu lassen, umgiebt uns der Poet mit Armeen von Erdgeistern, Lichtgeistern, Spottgeistern und dergleichen altmodischem Pack. Dieser geschmacklosen Chimären bedarf es wahrlich nicht, um die Schrecken des Krieges noch zu erhöhen. Der erste Teil des „Oorlog" feiert den Frühling; mit geschickter Tonmalerei, ohne rechte Frühlingsstimmung. Im zweiten Teil bereitet sich der Krieg vor. Der Spottgeist verhöhnt die Überhebung des sich mächtig dünkenden Menschen; er entsendet gegen sie seine Dämone Eifersucht und Mißtrauen. Der Friede entflieht. Nun entfesselt der dritte Teil alle Greuel des Krieges; Schlachtenmalerei in großem Stil und grellsten Farben. Vergebliche Hoffnung, es werde wenigstens der vierte und letzte Teil uns von diesem Alp

des Entsetzlichen befreien. Neues Hohngelächter des Spottgeistes. Leichenraub auf dem Schlachtfeld, Röcheln der Verwundeten und so fort, bis endlich, ganz zuletzt, ein Engelchor mit der Verheißung „ewigen Friedens“ dem Greuel ein Ende macht. Der „Oorlog“ dauerte von 2 bis 6 Uhr und hat mich trotz einzelner Schönheiten mit einem peinlichen Eindruck entlassen. Es herrscht darin eine Maßlosigkeit und Übertreibung, die einem jede Freude an dem unleugbaren Talente des Komponisten verdirbt.

Das jetzt in Wien gehörte Oratorium „Lucifer“, bereits vor 33 Jahren in Brüssel aufgeführt, ist trotzdem außerhalb Belgiens so wenig wie der „Oorlog“ populär geworden. In keiner Wiener Musikhandlung war meines Wissens ein Exemplar des „Lucifer“ aufzutreiben. „Peter“ (nicht mehr Pierre) Benoit, der angesehenste Komponist in Belgien, Gründer und Direktor des Konservatoriums in Antwerpen und musikalisches Haupt der vlämischen Bewegung, ist in Deutschland kaum dem Namen nach bekannt. Hingegen feiern ihn seine vlämischen Landsleute mit jenem Enthusiasmus, welcher „interessanten Nationalitäten“, d. h. solchen, die in der Kulturwelt sich erst durchsetzen müssen, allüberall eignet. In hochgesteigertem nationalen Selbstgefühl verschmäht es Benoit, seinen Oratorien und Opern eine deutsche, französische oder italienische Übersetzung, sei es auch nur auf dem Titelblatt, beizufügen, und so blieben denn seine Werke bislang auf den engen Kreis der Landsmannschaft beschränkt. Wenn es dem Komponisten recht ist, der musikalischen Welt unbekannt zu bleiben, so hat er ja recht. Die Wogen des nationalen Enthusiasmus machen aber merkwürdigerweise immer vor den Thüren

der Verleger Halt; diese fürchten, die großen Kosten nicht hereinzubekommen von dem relativ kleinen „nationalen“ Publikum. Benoits Oratorien „Lucifer“ und „Der Krieg“ mußten eine gute Weile warten, ehe sie im Stiche erschienen.

Wahrscheinlich hätten wir auch jetzt, nach dreiunddreißig Jahren, den „Lucifer“ in Wien nicht zu hören bekommen, wäre nicht vor kurzem der verdienstvolle Düsseldorfer Musikdirektor Julius Buths mit einer deutschen Übersetzung dieses Oratoriums hervorgetreten. Nun erst kann, allerdings etwas spät, der Komponist Benoit zu unserer Kenntnis gelangen. Nationale Engherzigkeit hat das bisher verhindert. Wir haben ja ähnliche Beispiele in nächster Nähe. Wer kennt außerhalb der Mauern Prags die zahlreichen czechischen Opern und Gesänge, die dort mit Beifall gegeben und mit Verachtung jeder Übersetzung gedruckt worden sind? Wer kennt selbst von Dvořak — heute, Dank seinem Berliner Verleger, eine europäische Berühmtheit — seine früheren, nur mit czechischem Text und Titel in Prag erschienenen Werke, wie die reizenden „Duette aus Mähren“? Noch schlimmer steht es um die russischen Opern, deren Text wir nicht verstehen, ja der cyrillischen Lettern wegen nicht einmal buchstabieren können. Von Glinka und Tschaikowsky sind nur jene Opern über Rußland hinausgedrungen, die, wie „Das Leben für den Czar“ und „Eugen Onegin“, eine deutsche oder französische Übersetzung aufweisen. Das Gleiche gilt von den Opern Smetanas und Dvořaks.

Benoits „Lucifer“ ist ein bescheideneres Seitenstück zum „Oorlog“; nicht so farbenreich und wechselvoll, weniger lang und etwas weniger langweilig. Es schildert den

„Kampf des Lichtes mit der Finsternis“. Vortreffliches Thema für eine Predigt oder ein Erbauungsbuch, aber als bloße Allegorie doch etwas dürftig für ein großes Konzert. Ein dreiteiliges Oratorium, in welchem gar keine Menschen auftreten, sondern nur Engel und Teufel, berührt uns moderne Sterbliche gar fremdartig. In Haydns „Schöpfung“ und Rubinsteins „Paradies“ präsentieren sich wenigstens im dritten Teil Adam und Eva als Verlobte. Was Rubinstein in der einleitenden ersten Scene seines „Dämon“ schildert, ist bei Benoit zu einem großen Oratorium ausgestreckt. Da bleibt von Anfang bis zu Ende der Satan die einzige handelnde Person; alles um ihn her ist Chor, nur von wenigen Solostellen unterbrochen. Das wirkt auf die Länge ermüdend; der Text bietet keine Abwechslung, sogar die Disposition der drei Teile bleibt die gleiche. Im ersten Teile kommandiert Lucifer die Elemente: „Auf, Geist der Erde! Auf, Geist des Wassers! Auf, Geist des Feuers!“ Sie sollen die Menschen zur Empörung gegen Gott antreiben. Im zweiten ruft er abermals: „Erde, Feuer, Wasser!“ Die Gerufenen erscheinen und melden, daß sie nichts ausgerichtet haben. Den dritten Teil eröffnet Lucifer, ohne die geringste Besorgnis, langweilig zu werden, abermals mit dem Aufrufe: „Erde, türm' Berge! Wasser, spei' Ströme! Feuer, dem Schlund entsteig'!“ Statt des anbefohlenen Vernichtungsspektakels ertönt aber ein frommer Chor: „Hosianna! Gott dem Herrn die Ehre!“ Der Satan ist besiegt, wie jeder gläubige Christ von allem Anfang gewußt hat, also jetzt ohne besondere Überraschung von den jubilierenden Engeln erfährt. Das ist der vollständige Inhalt des Gedichtes,

das sich durch eine bewunderungswürdige Dunkelheit der Diktion bei allereinfachstem Inhalt hervorthut. Keine Frage, daß diese traurige Eintönigkeit des Poëms auf die Phantasie des Komponisten drücken mußte. Überraschende Kontraste, leuchtende Farben, sinnlicher Reiz waren hier fast ausgeschlossen. Zu der gewissenhaftesten Treue gegen diese undankbare Dichtung gesellt sich bei Benoit auch noch die Vorliebe für häufige Wiederholungen bei übermäßiger Ausdehnung der einzelnen Musikstücke. Trotzdem erfüllt uns Benoits strenge künstlerische Überzeugung und bedeutendes Können mit aufrichtiger Hochachtung. Als Meister beherrscht er die musikalische Form, das Orchester und den Gesang. Als besten Vorzug seines Werkes empfinden wir den Wohlklang und Vollklang seiner Chöre. Da ist alles stimmgemäß und chorgemäß gedacht. Ebenso schön klingen die Solo-Quartette. Mit melodischen Blüten wirtschaftet Lucifer leider sehr sparsam, und die wenigen hervorstechenden wird man schwerlich originell finden. Am ansprechendsten wirkte das zarte Tenor-Solo in A-dur und das Frauen-Duett in H-moll, beides in der zweiten Abteilung, die überhaupt am meisten Frische atmet. Was wir an Benoit vermissen, ist das scharfe Gepränge der Persönlichkeit, die Ursprünglichkeit der Erfindung. Er mahnt oft nachdrücklich an Schumann und Mendelssohn, mitunter auch an Weber und Marschner, deren stärkster Einfluß ja in die empfänglichsten Jugendjahre des jetzt 66jährigen Komponisten fällt. Was die Zuhörer wohl am begierigsten erwarten mochten, der national-vlämische Charakter, zeigt sich am allerwenigsten. Ich konnte davon im „Lucifer“ ebenso wenig entdecken, als früher im „Oorlog“. Einzelne Chöre

von anderen belgischen Komponisten schienen mir damals die eigentümliche Topographie Brüssels wiederzuspiegeln: die aristokratische obere Stadt französisch, die bürgerliche untere vlämisch. In Benoits Musik hört man weder Französisch noch Vlämisch; sie ist oben und unten Deutsch.

In Wien wurde „Lucifer“ mit großer Aufmerksamkeit gehört und achtungsvoll, ohne besonderen Enthusiasmus aufgenommen. Obgleich das Oratorium einen glänzenden Erfolg nicht erzielte, sind wir doch für dessen Bekanntschaft dankbar. Die Auswahl von neuer Oratorienmusik, die ein großer Chorverein neben den klassischen Werken doch nicht entbehren kann, wird seit Decennien immer geringer. Direktor Perger hat uns allmählich mit dem besten oder wenigstens renommiertesten bekannt gemacht, was moderne Komponisten in diesem Fach geleistet: „Die Seligkeiten“ von César Franck, „Franciscus“ von E. Tinel, „Eva“ von Massenet, „Die heilige Ludmilla“ von Dvořak und jetzt „Lucifer“. Der alte Peter Benoit ist ein interessanter Charakterkopf, die erste Notabilität in seinem Vaterland, ja bereits eine musikhistorische Persönlichkeit, von der es sich geziemte, endlich auch in Österreich einmal Notiz zu nehmen.

Zwei Orchesterkonzerte

der Herren Rabaud und d'Ollone.

[1899.]

Zwei liebenswürdige junge Franzosen, Henri Rabaud und Max d'Ollone, reisen als Konzertgeber eigens nach Wien — um, merkwürdig genug, uns weder ihre Kom-

positionen, noch ihre Virtuosität zu zeigen. Und doch sind beide durch ihr eigenes Talent in Paris rühmlichst bekannt: Rabaud speziell als Komponist, d'Ollone überdies als trefflicher Klavierspieler. Ihre Kunstreise verfolgt kein egoistisches, vielmehr ein patriotisch-künstlerisches Ziel. Sie wollen uns mit einer Auswahl des Besten bekannt machen, was französische Tondichter in neuester Zeit geschaffen haben. Wohlgemerkt: in der Orchester-Komposition. Pariser Opern-Novitäten holen wir uns ja selbst. Von französischer Orchestermusik hingegen kennen wir wenig. Sie ist Musik der neuesten oder doch neueren Zeit. Man kann (von dem längst vergessenen Symphonienzopf Gossec abgesehen) Berlioz den ersten Orchester-Komponisten Frankreichs nennen, der Zeit und dem Range nach. Auf ihn folgt erst Saint-Saëns mit Instrumentalwerken größeren Umfanges, welche über Frankreich hinaus Verbreitung und Erfolge errungen haben. Weitaus die größte Mehrzahl der französischen und italienischen Komponisten widmet sich der Oper oder doch der Vokalmusik. Der Süden lebt und webt im Gesang, schwärmt für das Theater. Erst in neuester Zeit mehren sich Versuche der Franzosen in symphonischer und Kammermusik. Diese Spätliebe fließt aus verschiedenen Quellen zusammen. Zuerst aus der Verehrung für Berlioz, der, bei Lebzeiten ignoriert oder verspottet, seit etwa 25 Jahren die begeisterte Liebe der Franzosen genießt. Dann aus der regeren Beschäftigung mit deutscher Musik, insbesondere mit Wagner. Das ungestüme Temperament der Franzosen rückt auch in der Kunst die Gegensätze hart aneinander. Man erinnert sich der fruchtlosen Anstrengungen Wagners in Paris und des schmählichen Durchfalles seines

„Tannhäuser". Jetzt treibt die Wagneromanie dort die wunderlichsten Blüten; nicht nur werden in der Oper „Lohengrin" und „Die Meistersinger" bejubelt, nein, im Konzertsaale hält man ganze, unendlich lange Akte von „Tristan" und den „Nibelungen" geduldig aus, ohne Handlung, ohne Kostüm und Dekoration. Wie stark Wagner auf die neue französische Schule, auch in der Instrumentalmusik eingewirkt hat, beweisen Chabrier, d'Indy, Bruneau u. a. Auch die Schwierigkeiten, neue Opern in Paris auf die Bühne zu bringen, treibt dort viele jüngere Komponisten zeitweilig der Instrumentalmusik in die Arme. Aber zur Oper drängt es sie doch alle — alle mit Ausnahme César Francks.

Es ist eine stattliche Zahl jüngerer Orchester-Komponisten, welche in dem (auf zwei Konzerte verteilten) Programm der Herren Rabaud und d'Ollone zu Wort kommen: Massenet, Saint-Saëns, Franck, Dubois, d'Indy, Chabrier, Bruneau, Lalo, Dukas. Die drei erstgenannten Meister brauchen wir unseren Lesern nicht erst vorzustellen; ebensowenig die mit kleineren Klavierstücken vertretenen Bizet und Delibes. Das erste Konzert begann mit einem Symphoniesatz von Vincent d'Indy „Wallensteins Lager". Schillers Tragödie hat es ihm offenbar angethan. Vor etwa 25 Jahren war d'Indy im Concert populaire mit einer Ouvertüre „Les Piccolomini" hervorgetreten; jetzt bringt er seine „Trilogie Wallenstein", deren erster Satz das Lager schildert, während der zweite „Max und Thekla", der letzte „Wallensteins Tod" behandelt. Einen deutschen Vorgänger besitzt d'Indy in Joseph Rheinberger, dessen Wallenstein-Symphonie vor 20 Jahren unsere Philharmoniker mit bestem Erfolg gespielt haben.

Wie in Rheinbergers, so hat auch in d'Indys Komposition sich das „Lager" als der wirksamste Satz bewährt und wird selbständig in manchen Konzerten aufgeführt. d'Indy scheint mehr an Satans Lager gedacht zu haben. Das sind nicht lustige Wallensteiner, die Karten spielen und mit Mädchen scherzen, sondern erboste Teufel, welche einander mit glühenden Zangen zwicken. Ihr Schreien und Brüllen ist täuschend nachgeahmt; ein Herr in meiner Nähe wollte sogar den Geruch des versengten Fleisches verspüren. Ein Symphonie-Scherzo dachten wir uns wenigstens einheitlich geformt, von festem Rahmen umschlossen. d'Indy hingegen bietet uns ein wüstes Durcheinander von Tonarten, Rhythmen, Klangeffekten, kein Bild, sondern eine Reihe von Farbenklecksen. Die Kapuzinerpredigt, für die Rheinberger mit einem Fagott auslangte, exponiert d'Indy in einem Fugato von drei Fagotten. Ein falscher, erquälter Humor, wie er auch an anderen Stellen in brutalen Späßen sich ergeht. Und doch mangelt diesem Zuviel eines: der militärische Geist. Ein kurzes Marschmotiv für Trommel und Pfeifen, eine herzhafte Trompeten-Fanfare, und wir wüßten, wo wir uns befinden. Aber nichts dergleichen in d'Indys trotz allen Lärms doch nicht charakteristischem Lagerbild. Es versteht sich, daß d'Indy mit Leitmotiven arbeitet, dem Allheilmittel der Jung-Wagnerianer. Ein den Wallenstein vorstellendes Motiv von kurzen zwei Takten erscheint in allen drei Sätzen; dem Programm zufolge bedeutet der nur aus drei Noten (fis, g, fis) bestehende erste Takt „die herrschende Idee im Charakter Wallensteins, der zweite Takt seine „Schicksalsidee". Zu diesen zwei „Ideen" fehlt leider nur eine dritte: die musikalische. Schade!

Wie d'Indy, so ist auch Theodor Dubois für Wien ein neuer Mann. Geboren 1837, hat Dubois längere Zeit als Organist an der Madeleine gewirkt, bis er Professor und schließlich Direktor des Pariser Konservatoriums wurde. Wir hörten von diesem in allen Zweigen überaus fruchtbaren Komponisten ein Klavierkonzert in F-moll, unvergleichlich schön gespielt von Fräulein Clotilde Kleeberg. Im Programm war der Platz für Dubois gut gewählt; unmittelbar nach d'Indys Hexenlager befreundet man sich willig mit einem Manne, der, wenn auch ohne reiche Phantasie, doch in klassischer Schule gebildet, die Form beherrscht, die Kunstmittel meistert und für seine Musik weder ein erzählendes Programm noch aufdringlicher Leitmotive bedarf. Dubois ist in harmonischer und kontrapunktischer Entwickelung seiner Ideen stärker, als in origineller Erfindung derselben. Manches in seinem F-moll-Konzert erinnert an Mendelssohn (Scherzo), manches an den früheren Beethoven (Adagio), auch Grüße von Chopin und Schumann blieben nicht gänzlich aus. Was obendrein dieses Konzert heute schädigt, ist die etwas veraltete, an Hummel und Moscheles erinnernde Klaviertechnik, deren Glanzpunkte nicht über einige Trillerketten, Skalenläufe und Arpeggien in gerader oder Gegenbewegung hinausgehen. Neu ist die Stellung, welche Dubois der „Cadenz" anweist: ein langes Solo zu Anfang des Finales. Mehr Lorbeerkränze dürfte Dubois heute als Konservatoriums-Direktor ernten, wenn seiner künstlerischen Autorität es gelingt, einige feuerspeiende Jünglinge vor dem letzten Absturze zu retten.

Auf Dubois' mehr didaktisches als poetisches Konzert

wirkte als doppelt pikantes Gegenstück eine kleine Orchester-Suite von Massenet: „Scènes alsaciennes". Die erste dieser drei anspruchslosen Elsässer Idyllen schildert das festlich müßige Treiben am Sonntag Vormittag in einer kleinen Stadt. Darauf folgt als zweites Bild der „Abend im Wirtshaus": es schlägt acht Uhr, einige kurze Trommelwirbel und Trompetenstöße ertönen, und die ganze Jugend marschiert vergnügt hinter dem französischen Zapfenstreich. Zum Schlusse die Scene „unter dem Lindenbaum", ein zärtliches Duo zwischen Violoncello und Klarinette. Die Stücke sind sämtlich kurz und interessant. Während die beiden ersten verschwenderisch umgehen mit dem scharfen harmonischen und rhythmischen Gewürz, ohne welches der moderne Franzose nun einmal nicht bestehen kann, erfreut das dritte durch ungetrübten Wohllaut und zarte Empfindung. Der süße Lindenduft versetzte die Zuhörer in die wohligste Stimmung. Keines von den gewaltsamen großen Orchesterstücken dieses Abends hat einen so starken, einmütigen Beifall hervorgerufen, wie dieses kleine Genrebild.

Die C-moll-Symphonie von Saint-Saëns (Nr. 3) genießt in Frankreich beim Publikum wie bei der Kritik ein ungemeines Ansehen. Das Wiener Publikum trat dem neuen Werke mit ausgesprochener Sympathie entgegen, hat es doch seinerzeit an Saint-Saëns' geistreichen Tongemälden „Der Totentanz" und „Das Spinnrad der Omphale", dann an zwei effektvollen Klavierkonzerten aufrichtiges Gefallen gefunden, auch den Autor als eminenten Klavierspieler und Orgel-Virtuosen schätzen gelernt. Mit der C-moll-Symphonie trachtet Saint-Saëns seine früheren Werke nicht bloß an Gehalt und Umfang, sondern auch durch Neuerungen in

der Form und den Ausdrucksmitteln zu überholen. Seine Symphonie hat bloß zwei Sätze, in welchen nähere Betrachtung allerdings die alten vier Sätze in sorgsamer Verhüllung wiederfindet. Der erste Allegrosatz überfließt in das Andante; die zweite Abteilung heftet das Finale unmittelbar an das Scherzo. Vielleicht ein Zusammenhang mit der Widmung dieser Symphonie an Liszt, dessen „Symphonische Dichtungen" drei Sätze verschiedenen Charakters in einen verschmelzen oder vielmehr aneinander reihen. Die zweite Neuerung betrifft das Orchester, das zu dem stärksten Aufgebot aller gebräuchlichen Instrumente auch noch die Orgel und das Klavier hinzufügt. Die Mitwirkung des Klaviers (einige rapide Tonleitern in hoher Lage) ist dabei so gering und überflüssig, daß man sie ohne Schaden ganz streichen dürfte. Wirksamer ist die Orgel verwendet, und zwar nicht etwa gleichberechtigt oder konzertant (wie einst in Herbecks Symphonie), sondern weislich nur zur Unterstützung einzelner besonders wichtiger, feierlicher Stellen. Saint-Saëns bewährt sich in diesem Werke neuerdings als ein glänzendes Talent; für ein wahrhaft schöpferisches haben wir ihn nie halten können. Die Kombination, die grübelnde und künstelnde Arbeit überwiegt doch zu empfindlich den freien Flug der Phantasie, die ursprüngliche Erfindung. Wir vermissen in dieser aufgetürmten, rastlos bewegten Tonflut die einfachen, schlicht auftretenden, herzerfreuenden Gedanken. Manche schöne Einzelheit, eine Fülle geistreichen Details und kunstvoller Ciselierarbeit erregt unsere Bewunderung — das Ganze wirkt mehr bedrückend als erhebend. Saint-Saëns beugt seine Symphonie nicht unter ein bestimmtes „Pro-

gramm", wie heute die meisten jungen Musiker thun, welche bei der Dichtkunst und Malerei erbetteln müssen, was ihnen an eigener Münze abgeht. „Je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la réligion Wagnerienne", so erklärt Saint-Saëns in einer seiner geistreichen Abhandlungen. In Frankreich zählt man ihn deshalb, sehr mit Unrecht, schon zu den Reaktionären; in seinen gewagten Orchester-Effekten, wie in der Auflösung der Formen, ja oft der Form überhaupt, er ist ganz modern, zuweilen bis zum Revolutionär.

Das Publikum zeigte sich von der Novität mehr interessiert als wahrhaft erwärmt. Sie ist in der That nicht leicht zu verstehen; auch nicht leicht zu spielen. Hier müssen wir den beiden jungen Dirigenten unsere volle Bewunderung ausdrücken. Sie haben im Einstudieren und Dirigieren so komplizierter, schwieriger Werke mit einem fremden Orchester Außerordentliches geleistet. Henri Rabaud und Max d'Ollone zählen heute schon zu den geschicktesten Dirigenten und Missionären ihres Vaterlandes.

Das letzte Orchesterstück im Programm war die Ouvertüre zur Oper „Gwendoline" von Emanuel Chabrier. Diese Gwendoline, ein sechzehnjähriges Fischermädchen an der bretonischen Küste, zähmt durch Liebe den gewaltthätigen Helden Harald. Die beiden nehmen aber kein so glückliches Ende wie ihr Vorbild Ingomar und Parthenia; sie sterben gemeinsam an Liebe, Mord und Selbstmord. Vergebens hatte der Komponist jahrelang das Thor der Pariser Großen Oper belagert mit seiner Gwendoline; aber Catulle Mendès, der Generalkonsul des Pariser Wagnertums, waltete seines Amtes und brachte die hilflose Gwendoline

in den verbündeten Städten München und Karlsruhe unter, zum bitteren Leidwesen des dortigen Publikums. Die Pariser Große Oper folgte 1893 mit der Aufführung nach. Weniger aus Bequemlichkeit als aus Unparteilichkeit erlaube ich mir das Urteil zweier hochangesehener Pariser Musikkritiker, eines älteren und eines jüngeren, über Chabriers Ouvertüre zu citieren. Arthur Pougin schreibt im Ménestrel: „In dieser Ouvertüre hört man gleichzeitig die Violinen kreischen, die Kontrabässe brummen, das Piccolo pfeifen, die Blechinstrumente brüllen, die Cymbeln klingeln. Niemals hat man ein ärgeres Durcheinander von Noten erlebt. Das ist nicht mehr Musik, das ist Tollwut." — „Der Lärm in dieser Ouvertüre ist wahrhaft peinlich", ruft Oktave Fouqué in der Revue des deux Mondes. „Nichts schmerzhafter für das Ohr, als die Coda, wo die Posaunen das Walhallathema heulen, während darunter das ganze Orchester wütet. Oh, diese dicke, dicke, grobe Musik! Eine mit der Hacke zugehauene Musik. Wie die Harmonie, so ist die Instrumentierung zum äußersten getrieben, bis zum Wahnsinn. Warum muß doch dieser Lärm jede Erinnerung, die das Werk in uns zurückläßt, übertäuben, sodaß uns die Ohren wehthun, so oft wir nur daran zurückdenken!" Man hat mir mangelnde Sympathie für Jung-Frankreich vorgehalten. Ich weiß mich gänzlich frei von dieser Voreingenommenheit; die Nacheingenommenheit kann ich aber nicht leugnen. Das Urteil der beiden französischen Autoritäten dürfte meine Empfindung rechtfertigen.

Nicht den bedeutendsten, gewiß aber den angenehmsten Teil des französischen Konzertes bildeten einige kleinere Klavierstücke von Bizet, Delibes, Fauré und Godard,

welche Fräulein Klotilde Kleeberg aus Paris mit unvergleichlicher Anmut und Feinheit vortrug. Ihr Spiel, bis ins kleinste Detail vollendet und von geistreicher Laune beseelt, war ohne Frage der größte Erfolg des Abends.... „Welch ganz anderen Einfluß," schrieb Saint-Saëns vor fünfzehn Jahren, „könnte unsere französische Schule gewinnen, wenn unsere jungen Musiker sich entschlössen, weite Reisen zu unternehmen und während einiger Jahre Pioniere der französischen Kunst zu werden!" Diesen Wunsch ihres Meisters erfüllen jetzt die Herren Rabaud und d'Ollone. Ob ihre Missionsreise bei uns bleibende Erfolge zurücklassen werde, steht dahin — jedenfalls ist ihre Bemühung, ihr persönliches Eintreten von dem Publikum auf das wärmste anerkannt worden. Ihr zweites Konzert begann mit den bereits zu französischen Halbklassikern gediehenen Komponisten César Franck und Saint-Saëns. Es schloß mit Lalo und Bruneau, Führern der neuesten Schule, wenn man das noch eine Schule nennen darf. Francks D-moll-Symphonie ist wohl das beste unter den von Rabaud und d'Ollone dirigierten umfangreichen Werken. Die Aufführung von Francks „Seligkeiten" gab mir vor kurzem Anlaß, ausführlich von diesem in Mühsal und Bescheidenheit verloschenen Tondichter zu sprechen. Heute genießt er in Frankreich eine posthume Verehrung, die vielleicht über das richtige Maß schon hinausstrebt. Seine Symphonie imponiert als ein Werk von starker ehrlicher Überzeugung und bedeutendem Können. Nirgends ein eitles Berechnen äußeren Erfolges, überall der Ausdruck geprägter Individualität. Daß diese gar zu frei und willkürlich waltet im Rahmen der Symphonie, ist nicht zu verhehlen. Wo

den Komponisten ein Motiv, eine Figur gerade fesselt, da läßt er träumend, schweifend, phantasierend sich ergehen, ohne Rücksicht auf die Proportion des Ganzen. Francks Symphonie ist dreisätzig. Im ersten Satze wechseln unablässig das Largo der Einleitung mit dem Allegro; der Hörer kommt zu keiner einheitlichen Stimmung, das Stück nicht zum geraden Emporwachsen. Der zweite Satz vereinigt in ähnlichem Wechsel Andante und Scherzo; aus ersterem klingt viel Zartes und Inniges. Mit einem kräftigen Allegro-Thema setzt das Finale ein, um aber fortwährend zu Reminiscenzen aus den beiden früheren Sätzen zurückzugreifen. Zu viele Motive lösen einander ab; ein die ganze Symphonie durchziehendes Hauptthema ist leider nicht plastisch, nicht charakteristisch genug, um in all seinen Verkleidungen und Verbindungen erkannt zu werden. Diese Unruhe erzeugt im längeren Verlaufe Monotonie und diese Monotonie wieder Unruhe im Zuhörer. Die Instrumentierung deutet vielfach auf Beethoven; sie hält sich abseits von der Klangspielerei wie von dem Getöse der jungen französischen Symphoniker. Nur im ersten Satz fällt die starke Verwendung des Bleches auf; die Baßposaune unterstreicht da jedes einzelne Wort, das der Autor spricht.

Von Saint-Saëns bekamen wir abermals ein größeres Werk zu hören: sein Klavierkonzert in C-moll. Es ist dem um die Einführung dieses Komponisten verdienten Professor Anton Door gewidmet und in Wien bereits bekannt. Der jüngst gehörten C-moll-Symphonie, in welcher Saint-Saëns sich gewaltsam höher streckt, als er gewachsen ist, ziehe ich das Klavierkonzert ohne weiteres

vor. Die Rücksicht auf den Pianisten, der doch glänzen will, hält den Komponisten von gelehrtem Dunkel und schweren Komplikationen zurück. Der Klavier-Virtuose Saint-Saëns bietet hier dem Tondichter die rettende Hand. Seinem feinen, erfinderischen Talent für Klavier-Effekte verdankt das C-moll-Konzert mehr Leben und Farbe, als die C-moll-Symphonie uns zu bieten hat. Allerdings sind auch hier die reizenden, geistreichen Nebendinge wirksamer als die Hauptsache; die Geschicklichkeit größer als die Originalität und Fülle der Erfindung. Fräulein Klotilde Kleeberg spielte das sehr schwierige Konzert mit vollendeter Sicherheit und Eleganz. Wie schön ausgebildet und der feinsten Schattierungen mächtig ist ihr Anschlag! Auch mit vier graziösen Solostücken von Dubois, Fauré, Saint-Saëns und Cécile Chaminade erfreute uns die liebenswürdige Künstlerin.

Weiter bescherte uns das Konzert ein paar neue Orchesterstücke von Lalo und Bruneau, zwei Führern der Wagner-Propaganda in Paris. Von Edouard Lalo kennen wir in Wien nur ein Violoncell-Konzert von stark gepfefferter Impotenz, das vor etwa zwanzig Jahren der Pariser Virtuose Fischer hier vortrug. So gut er das Stück auch gespielt hat, man gratulierte sich inbrünstig, als es aus war. Lalo hatte 30 Jahre lang es zu keinem Erfolg gebracht. Erst am Abend seines Lebens lächelte ihm das Glück: seine Oper „Le roi d'Ys“, die er seit zehn Jahren fertig hatte, wurde angenommen und mit großem Beifall aufgeführt. Er hat diesen Späterfolg nicht lange überlebt. Die Oper selbst kenne ich nicht, welche C. Bellaigne „eines der fünf bis sechs Meisterwerke nennt,

welche Frankreich in den letzten 25 Jahren hervorgebracht. Die Ouvertüre konnte wenig befriedigen. Und doch hat ihre Konzert-Aufführung der ganzen Oper den Weg gebahnt! Die Einleitung, ein gefühlloses Andante idyllischen Charakters, kann man, ohne dramatische Gebrauchsanweisung, musikalisch genießen; aber es dauert nicht lange, und ein beispielloser Spektakel von Blechinstrumenten und großer Trommel haut alles zusammen. Ein ähnliches, noch derberes und unverständlicheres Orchesterstück ist das Vorspiel zum vierten Akt der Oper „Messidor“ von Alfred Bruneau. Er gilt für den Feuerbrand unter den Pariser Modernen; schwört nur auf Wagner und komponiert nur Zola. Drei Opernstoffe hat dieser Dichter Herrn Bruneau geliefert: „Le rêve“, „l'Attaque de moulin“ und „Messidor“ — durchaus Stücke, die in der Gegenwart, im modernen Kostüm und höchst realistischer Prosa spielen. Das „Prélude“ aus „Messidor“ will uns mit derselben Schlinge fangen, wie die Ouvertüre von Lalo: es beginnt ganz menschlich, ja zart und idyllisch. Aber traue dem niemand! Das Schäferspiel springt unversehens in ein Schlachtgetümmel über und tobt mit Trompeten und Posaunen, mit Becken, großer und kleiner Trommel, daß uns Hören und Sehen vergeht. Einen musikalisch genießbaren Kern wird schwerlich Jemand herausfinden. Das heutige musikalische Frankreich ist ins Extrem geraten. Der Geist der französischen Prosa, Poesie und Musik war ehedem Klarheit und Logik — mitunter bis zur erkältenden Nüchternheit. Jetzt herrscht dort das Gegenteil, und unser wagnerisches junges Deutschland ist von den Franzosen weit überholt. Wir möchten diese an einen ihrer eigenen Klassiker, an Diderot, erinnern. Von

ihm ist der Ausspruch: „Le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre.“

Philharmonisches Konzert.

„Festklänge“ von Liszt. — Rigaudon von Rameau. — Symphonie von H. Goetz. — Fünf Gesänge von G. Mahler. — „Roma“ von Bizet. — „1812“ von Tschaikowsky.

Festklänge haben das letzte Philharmonie-Konzert eingeläutet. Es waren nur die von Liszt. Unter seinen symphonischen Dichtungen gehören die „Festklänge“ zu den am seltensten gespielten. In Wien, wo der Lisztkultus doch so eifrig genährt wurde, blieben die „Festklänge“ bis zur Stunde ausgeschlossen von den Philharmonischen wie von den Gesellschaftskonzerten. Nur in einem von dem Klaviervirtuosen Tausig auf eigene Faust veranstalteten Liszt-Konzert sind vor etwa 40 Jahren auch die Festklänge aufmarschiert. Seitdem nicht wieder. Wem die übrigen dieser symphonischen neun Musen bekannt sind, dem wird man über die Festklänge kaum viel Neues sagen. Sie teilen mit ihren Schwestern manchen Vorzug: Liszts feinen Sinn für Klangeffekte, die pikante Würze rhythmischer und harmonischer Kombinationen, den ungestümen Drang einer nach Neuem ringenden Subjektivität. Leider fehlt die eigentliche schöpferische Kraft und das edle Gleichmaß der Ausführung. Wie ruhelos wechseln in diesem

Mischmasch von sentimentalen und heroischen Anfällen Takt, Tonart, Tempo, Charakter! Eine vereinzelte Melodie steckt hin und wieder furchtsam ihr Köpfchen heraus, um sofort in wüstem Gedränge unterzugehen; jeder zarten Regung tritt eine dreiste Fanfare, jeder reinen Harmonie ein schneidender Mißklang auf den Nacken. Es war Liszts gutes Recht, gegen seine klassischen Vorgänger es mit größerer Abwechslung und schärferen Gegensätzen zu versuchen. Aber dieser Karneval von Mannigfaltigkeit kennt keine Einheit, dieser Faustkampf von Kontrasten keine Versöhnung. Anstatt erfreut und erhoben, fühlt sich der Hörer betäubt und verstimmt. Einen Vorzug haben übrigens die „Festklänge“ vor Liszts anderen symphonischen Dichtungen: den, daß sie keine Geschichte erzählen. Man muß nicht immerfort mit ansehen und nachlesen, wie das „Programm“ den geängstigten Tondichter von Takt zu Takt verfolgt. In jenem verschollenen Tausigkonzert mußte ein von einem Wiener Schriftsteller eigens verfaßtes Programm das Publikum einweihen in die poetischen Geheimnisse der Festklänge. „Ein großes allgemeines Fest,“ hieß es da, „ruft eine bewegte Menge, die Freude auf der Stirn, den Himmel in der Brust, in seine Zauberkreise.“ Wie diese Freude, dieser Himmel sich doch in Lisztschen Accorden ausnimmt! Und die dort versprochenen „olympischen Spiele der Griechen,“ erinnern sie nicht an die blutigen Ergötzlichkeiten einer ungarischen Landtagswahl? Natürlich ergehen sich die Festklänge, wie fast alle Lisztschen Orchesterstücke, sehr üppig in „türkischer Musik.“ Die große Menge hört das immer gern, und so läßt sie sich vielleicht auch einreden, dieselbe große Trommel sei

bei Verdi roher Effekt, bei Liszt Ausdruck sublimster Begeisterung. Brendel, der Leipziger Zukunftsagent, schrieb damals den monumentalen Satz: „Liszts Werke sind das Ideal unserer Zeit." Diese Zeit scheint sehr rasch zu fliegen. Trotz der Betriebsamkeit einiger stabiler Liszt-Vereine werden die Aufführungen von Liszts Orchester- und Chorwerken zusehends seltener. Liszts geniale, hinreißende Persönlichkeit, die auch den Widerstrebenden gefangen nahm, sie gehörte zu seiner Musik, ebnete ihre Erfolge, vergoldete ihre Wirkung. Nur wenige der einst von Liszts Umgang Bezauberten sind noch am Leben. Und wenn auch die einmal fort sind? . . . Die „Festklänge" wurden unter Mahlers Leitung glänzend ausgeführt und beifällig aufgenommen. Einen gewissen sinnlich berauschenden Eindruck machen sie ohne Frage und um so sicherer, als sie gegen „Prometheus", „Mazeppa", „Dante", „Hamlet", „Hunnenschlacht", „Heldenklage" und wie die anderen symphonischen Unglücksfälle alle heißen, in eine freundlichere Region einlenken und gleich mit dem Hauptthema einen volkstümlichen Ton anschlagen.

Nach den Festklängen sprangen wir rasch anderthalbhundert Jahre zurück, von Liszt zu Rameau. Der einst viel geschmähte und viel gefeierte Mann erscheint nur äußerst selten in den Konzertsälen und längst nicht mehr in der Oper. Aus seiner fünfaktigen großen Oper „Dardanus" (1739) haben uns die Philharmoniker ein Ballettstückchen gespielt, den Rigaudon. So hieß eine ältere provençalische Tanzform im munteren Allabreve-Takt, deren Namen Rousseau von ihrem Erfinder Rigaud abzuleiten versucht. Eine charakteristische, altmodisch graziöse

Musik. Sie gefiel dem Publikum und erweckte die interessantesten Erinnerungen an einen verschollenen Operngeschmack. In den Opern Rameaus, noch mehr in jenen seines Vorgängers Lully, spielte das Ballett eine uns heute unbegreiflich wichtige große Rolle. Die tragischesten Opern aus der antiken Heldenzeit enthalten fast ebensoviel Gavotten, Menuetts, Passapieds u. s. w. wie Gesangsstücke. In Rameaus berühmtester Tragédie en musique: „Castor und Pollux“ bringt jeder der fünf Akte ein großes Ballett; noch im letzten, nach dem Tode der Helden, tanzen die seligen Geister im Elysium, daß es ein Vergnügen ist. Ein Nachklang dieser Sitte herrscht heute noch in Paris. Jede große Oper muß vorschriftsmäßig ein Ballett enthalten oder deren zwei, meistens im zweiten und im vierten Akt. Man denke an das Widerstreben Richard Wagners, der in seinen „Tannhäuser“ ein Ballett einlegen mußte, wollte er nicht auf die Aufführung in Paris verzichten. Und wie hat Gounod gewettert gegen dieselbe Zumutung, als sein „Faust“ vom Théâtre Lyrique an die Große Oper kam. So sehr ihn dieses Avancement freute, so arg verdroß ihn die Nötigung, den fünften Akt nachträglich mit einem sinnlosen großen Ballett aufzuputzen. An den Traditionen ihres Theaters halten die Franzosen mit unglaublicher Hartnäckigkeit fest. In der Opéra Comique darf kein Ballett vorkommen und paßte es noch so gut; in der Großen Oper muß es vorkommen und paßte es noch so schlecht. Jean Philipp Rameau war der musikalische Genius Frankreichs im Zeitalter Voltaires. Uns ist er längst ein toter Name, genau so tot wie sein berühmter Vorläufer Lully. Für den Musikhistoriker bleibt

Rameau eine der interessantesten Erscheinungen zunächst als Begründer einer neuen Harmonielehre.*) Sodann durch seinen unbestreitbaren Einfluß auf Gluck in der Behandlung des Recitativs und der Chöre. Uns Kindern des 19. Jahrhunderts beginnt aber die Oper erst mit Gluck, und selbst diesem gönnen wir nur äußerst selten mehr das Wort. Man hat für ihn großen Respekt, aber weder Liebe noch Verlangen. Für Rameau nicht einmal Neugierde. Danken wir dem Direktor Mahler, daß er uns den merkwürdigen Mann, gleichsam auf Umwegen versteckt, wieder in Erinnerung brachte — mit einem Tanzstück, dessen graziöser Schritt gar keiner historischen Vorbildung bedarf, um aufrichtig zu gefallen. Es ist von einer fast kindlichen Einfachheit. Und doch kursierte damals in Paris gegen die Schwerfälligkeit und Verkünstelung von Rameaus Musik das Pamphlet: „Si le difficile est le Beau — C'est un grand homme que Rameau!"

Wir genossen im Philharmonischen Konzert drei Novitäten: eine längstvergangene (Rameau) und zwei halbvergangene (Liszt und Götz). Nur für Wien war die F-dur-Symphonie von Hermann Götz eine Neuigkeit. Der vor 23 Jahren im besten Mannesalter verstorbene Tondichter ist in Wien erst durch seine „Bezähmte Widerspenstige" bekannt und beliebt geworden. Das vortreffliche Opernbuch Victor Widmanns hat er da mit einer feinen

*) Seine berühmte Abhandlung „De l'harmonie réduite à ses principes naturels" veröffentlichte Rameau 1722, in demselben Jahre, in welchem J. Seb. Bach den ersten Teil seines Wohltemperierten Klaviers schrieb.

geistreichen, häufig an Wagner erinnernden Musik illustriert, welche nur einen leichteren Lustspielton vermissen ließ. Man könnte ihre Wiederaufnahme empfehlen, wenn wir nur für die Hauptrolle eine zweite Pauline Lucca hätten. („Das giebt's nit," sagt der Wiener.) Der durchgreifende Erfolg einer Oper pflegt allmählich die früheren kleineren Werke ihres Komponisten ans Licht zu ziehen; so geschah es auch nach der Aufführung der „Widerspenstigen". Eine „Frühlings-Ouvertüre" von Götz, deren mäßige Wärme an einen Mai in Königsberg, den Geburtsort des Komponisten erinnert, also niemanden warm macht, erwarb sich nur das zweifelhafte Lob einer tüchtigen Kapellmeisterarbeit. Bedeutender wirkten von Götz zwei größere Kompositionen für Chor und Orchester: Schillers „Nänie" und der 137. Psalm. In beide, an Mendelssohn anklingende Chorwerke brachte die gediegene Bildung und feinfühlige Natur des Tondichters eine gewisse Vornehmheit, ohne das Mark selbständiger, triebkräftiger Ideen. Frischer und einheitlicher wirkt die F-dur-Symphonie von Götz, welche, seit zwanzig Jahren ein beliebtes Repertoirestück der meisten deutschen Konzertvereine, erst jetzt durch Direktor Mahler uns bekannt geworden ist. Wie allenthalben, so galt auch hier der Beifall hauptsächlich dem volkstümlich anklingenden, lebhaften Scherzo in C-dur. Die übrigen drei Sätze sind mehr oder minder temperamentlos und langwierig, schienen auch geringeren Eindruck zu machen. Für mein Teil vermag ich darin auch nur die geschickte Arbeit eines feingebildeten, tüchtigen Kapellmeisters zu erblicken, der über wenig Originalität und Ideenfülle verfügt.

Was die Neugierde des Publikums ganz besonders erregte, waren die fünf Gesänge mit Orchesterbegleitung von G. Mahler, gesungen von Fräulein Selma Kurz. Die Gedichte sind teils „Des Knaben Wunderhorn" entnommen, teils einem Cyklus „Lieder eines fahrenden Gesellen," als deren Dichter uns der Komponist selbst bezeichnet wird. Direktor Mahler hat bis jetzt mit einer an Selbstverleugnung streifenden Bescheidenheit seine eigenen Kompositionen für Wien versteckt gehalten, so günstigen Erfolg dieselben in anderen Städten davongetragen. Von ihm stand Neues, Eigenartiges zu erwarten. In seiner zweiten Symphonie (die ich leider nur aus Berichten kenne), zeigte er sich als ein Neuerer großen Stiles, in enormer Erweiterung der Form und der Darstellungsmittel. Auch aus den gestern gehörten Gesängen spricht der Feind des Hergebrachten und Gewöhnlichen, der „Chercheur", wie die Franzosen sagen, ohne mit dem Worte eine abschätzige Kritik zu verbinden. Die neuen „Gesänge" sind schwer zu klassifizieren: weder Lied noch Arie, noch dramatische Scene, haben sie von alledem etwas. Sie erinnern der Form nach am ehesten an die Gesänge mit Orchesterbegleitung von Berlioz: „La captive", „Le chasseur danois", „Le pâtre breton". Mahler hat die Mehrzahl seiner Gesänge der Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" entlehnt. So eigenartig Schönes sie enthält, man ist von der früheren Bewunderung dafür doch etwas abgekommen, seit die deutsche Lyrik durch Goethe einen so hohen Aufschwung genommen. Goethe besprach bekanntlich eingehend das ihm von Arnim und Brentano

gewidmete „Wunderhorn“, er lobte „die Holzschnittmanier“ des Volksliedes, wies aber dem Buche seinen Platz „am Fenster unter dem Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen.“ Mahler, als der Modernsten einer, mochte sich, wie das oft geschieht, gern in das Extrem flüchten, in die Naivetät, die ungebrochene Empfindung, die knappe, ja ungefüge Sprache des älteren Volksliedes. Diese Gedichte mit der schlichten Anspruchslosigkeit früherer Komponisten zu behandeln, widerstrebte aber seiner Natur. Dem volkstümlich gehaltenen Gesang legte er eine üppige Begleitung von geistreicher Beweglichkeit und scharfer Modulation unter und gab sie nicht dem Klavier, sondern dem Orchester. Für Volkslieder ein ungewöhnlich reiches, ja raffiniertes Aufgebot: drei Flöten, Piccolo, drei Klarinetten, Baßklarinette, Englischhorn, vier Hörner, zwei Harfen. Ein Widerspruch, ein Zwiespalt zwischen dem Begriffe „Volkslied“ und dieser kunstvollen, überreichen Orchesterbegleitung ist nicht wegzuleugnen. Aber Mahler hat dieses Wagestück mit außerordentlicher Feinheit und meisterlicher Technik ausgeführt. Jetzt, am Beginne eines neuen Jahrhunderts empfiehlt es sich, den Novitäten der musikalischen „Secession“ (Mahler, Richard Strauß, Hugo Wolf rc.) jedesmal nachzusagen: Es ist sehr möglich, daß ihnen die Zukunft gehört. Fräulein Selma Kurz hat die recht schwierigen Mahlerschen Gesänge auswendig, mit vollkommener Beherrschung von Wort und Ton vorgetragen, mit klangvoller Stimme und warmem, durchaus natürlichem Ausdruck.

Direktor Mahler hat auch das vierte Konzert mit einer Novität geschmückt: mit Bizets Orchestersuite

„Roma“. Woher dieser Titel? Auf eine Verherrlichung des alten Rom ist Bizet gewiß nicht verfallen. Aus keinem Takt spricht das stolze „Civis romanus sum“; vielmehr der kosmopolitische Franzose im modernen Rom. Bizet hat als Stipendist der französischen Regierung zwei Jahre in Villa Medici zugebracht und dort versucht, die Eindrücke römischen Lebens und Treibens musikalisch wiederzugeben. „Roma“ stammt aus Bizets Nachlaß. Eine Menge größtenteils unvollendeter Werke giebt Zeugnis von der unermüdlichen Thätigkeit des früh verstorbenen Komponisten. In Paris ist „Roma“, wie es scheint, wenig beachtet oder früh vergessen worden; der sonst so verläßliche Arthur Pougin erwähnt in seinem biographischen Lexikon nicht einmal den Namen. Größere Verbreitung gewannen zwei andere Orchesterwerke Bizets: die Ouvertüre „Patrie“, welche im Oktober 1875 die musikalische Totenfeier Bizets in der „Association artistique“ einleitete, und die auch in Wien bekannte reizende „Arlésienne“. Letztere (zu Daudets Drama geschrieben) ist übrigens auch theatralischer Herkunft. Nur ausnahmsweise entschließen sich Franzosen und Italiener zu rein symphonischen Kompositionen; Neigung und Talent drängen sie entschieden zum Theater. Opernmäßig klingt auch vieles in der „Roma“. Wenn da eine sanfte Melodie plötzlich von chromatisch heulendem Sturmwind zerrissen wird, Themen, Rhythmen, Tonarten unvermittelt wechseln, so hat man manchmal die Empfindung, als spiele bei herabgelassenem Vorhange eine Opernscene sich ab. (Man denke an den plötzlichen Einfall des E-dur- in das erste C-moll-Allegro, oder an die kirchlich-fromme Es-dur-Melodie,

welche im Finale die wilde Tarantella unterbricht.) Von der Vieldeutigkeit der Instrumentalmusik und der Unsicherheit ihrer Interpretation überzeugt uns wieder einmal die Biographie Bizets von Charles Pigot, nach welcher der erste Satz ursprünglich „Eine Jagd im Walde von Ostia“ hieß, und der dritte „eine Prozession“ schildern sollte. . . . Bizets „Roma“ hat im Philharmonischen Konzert lebhaft angesprochen. Originalität und Reichtum der Erfindung kann man dem Werke kaum nachrühmen; doch enthält es viel Anmutiges, Geistreiches, ja Blendendes in durchaus reizvoller Instrumentierung. Den Beschluß machte ein symphonisches Tongemälde, das in jüngster Zeit auswärts viele Erfolge errungen hat: Tschaikowskys Ouvertüre „1812“. Diese Jahreszahl in Verbindung mit dem Namen des Komponisten verrät uns, daß hier Napoleons Belagerung von Moskau und der Sieg der Russen illustriert wird. In dem effektvollen, nur allzubreit ausgeführten Stück werden die Marseillaise und die russische Volkshymne geistreich verflochten und der welthistorische Kampf mit Aufgebot aller erdenklichen, mehr oder minder musikalischen Mittel (Kanonenschläge, Trommeln, Glockengeläute) geschildert. Die Novität, deren ganz außerordentliche Anforderungen von dem Orchester glänzend bewältigt wurden, machte eine starke, vorwiegend äußerliche Wirkung. Einen weit tieferen Eindruck dürfte sie in Paris machen, aber schwerlich den vom Komponisten gewünschten. Noch vor kurzem hat man dort freilich auch die russische Volkshymne abwechselnd mit der Marseillaise gespielt und bejubelt, aber mit einander, nicht gegen einander. Bei Tschaikowsky unterliegt die Mar-

seillaise und veratmet kläglich unter den russischen Hörnern.

Neue Orchesterwerke.

„Aus Italien“ von R. Strauß. — „Die Waldtaube“ von Dvořak.

Die letzten philharmonischen Konzerte bescherten uns zwei interessante symphonische Novitäten: „Aus Italien“ von Richard Strauß und „Die Waldtaube“ von Dvořak. Bei großer Verschiedenheit des musikalischen Kernes haben die beiden doch manches Äußerliche gemein: „Aus Italien“ ist halbverhüllte, „Die Waldtaube“ ganz unverhüllte Programmmusik. In vier großangelegten Symphoniesätzen malt Richard Strauß italienische Landschaft, italienisches Volksleben; Dvořak erzählt in einem Satz eine ganze wechselvolle Geschichte. In den Worten „malt“ und „erzählt“ spiegelt sich ungefähr der grundsätzliche Unterschied zwischen diesen beiden Orchesterwerken.

Strauß' „Symphonische Phantasie“ — so nennt er es etwas preziös — ist ein früheres Werk (op. 16) des fruchtbaren Münchener Komponisten. Bekannter und berühmter sind seine späteren Orchesterdichtungen „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Eulenspiegel“, „Zarathustra“. Diese übersetzen ein poetisches Programm, eine Erzählung, ins Musikalische mit einer Virtuosität, welche eines komischen Beigeschmacks nicht gänzlich entbehrt. Vor solchen Wagstücken schien der Führer unserer musikalischen Secessionisten noch einige Scheu empfunden zu haben, als er sich

damit begnügte, die vier Sätze seiner italienischen Symphonie einfach zu betiteln: Die Campagna, Roms Ruinen, Sorrento, Neapel. So klar und einfach, wie diese Aufschriften, bleibt keineswegs die Musik selbst. Strauß' unruhiges, nervöses Talent, sein Überschuß an glänzendem Raffinement bei Dürftigkeit des schöpferischen Gedankens lassen ihn bei gesammelter, natürlicher Empfindung nicht lange verweilen. Wo man es am wenigsten erwartet, unterbricht irgend ein auserlesener Orchestereffekt, eine wunderliche Figuration plötzlich den musikalischen Zusammenhang. Blendende Instrumentalwitze ziehen unsere Aufmerksamkeit vom Ganzen ab: wie zum Beispiel die in raschem Flug auf- und niederschießenden chromatischen Sextaccorde der Holzbläser im Andantino (Sorrent). Die übrigen Sätze wimmeln von ähnlichen, wenngleich nicht immer so hübsch klingenden Überraschungen. Sie wirken ungefähr wie die pikanten oder drastischen „Zwischenrufe", welche im Abgeordnetenhause langwierige Reden unterbrechen — für die Hörer oft das Ergötzlichste an der ganzen Geschichte. Der Unterschied ist nur, daß hier der Redner, R. Strauß, die amüsanten störenden Zwischenrufe selbst macht. Er mag mitunter ein wenig besorgen, daß der ungestörte glatte Verlauf seiner Rede doch ermüden würde. Thatsächlich weiß uns Strauß, abgesehen von jenen Überraschungen, wenig Neues, wenig Bedeutendes zu sagen. Die ersten drei Sätze „Italien" rauschen mit verschiedenen glänzenden Orchestereffekten und vereinzelten melodischen Ansätzen ohne tieferen Eindruck an uns vorüber. Ja, wir vermissen darin sogar eines, was wir von allem Anfang zu erwarten ein Recht hatten und

das auch leicht zu beschaffen war: italienische Farbe, italienische Stimmung! Wie klingt das alles so deutsch umständlich! In diesen verschwommenen, dickflüssigen Melodien rinnt kein italienischer Blutstropfen. Sogar in Äußerlichkeiten ist Strauß, bei allem Raffinement, auffallend unitalienisch: im ersten und dritten Satz hören wir zwei Harfen unermüdlich arpeggieren, als handelte es sich um eine Illustration Ossians. Wer hat je bei römischen oder neapolitanischen Volksfesten eine Harfe gehört? Beim Finale angelangt, scheint der Komponist doch die Notwendigkeit empfunden zu haben, sein „Volksleben in Neapel" etwas neapolitanisch zu färben. Er intoniert das bekannte „Funiculi Funicula", und wir glauben, das Stück werde, rasch dahinströmend, fortan die südliche heitere Laune beibehalten. Nichts weniger als das. Mag Strauß es nicht gewollt oder nicht gekonnt haben — mit der volkstümlichen Herrlichkeit ist es schnell zu Ende. Er läßt die eingefangene lustige Lerche Funiculi nur ein Weilchen flattern, dann steckt er sie gnadenlos in seine düsteren Kasematten, wo sie von allerhand polyphonen wilden Tieren erbärmlich gezaust und zerrissen wird. Ein paar Federchen fliegen ganz zuletzt noch auf und melden das schnöde Ende des armen Tierchens. Die ganze symphonische Phantasie interessiert stellenweise als das Produkt eines geistreichen, effektkundigen, mehr poetisch angeregten als musikalisch-schöpferischen Künstlers. Sichtlich von Berlioz inspiriert, mit Wagnerschen Kombinationen arbeitend, verschmäht es Strauß trotzdem nicht, einigemal von Mendelssohn zu borgen.

Der Beifall, nach den ersten drei Sätzen recht mäßig,

am Schlusse um so lebhafter, war hauptsächlich wohl den Philharmonikern zugedacht. Nach einer schleunigen Wiederholung des Werkes wird man sich schwerlich sehnen. „Will Italien nit mehr sehen," singt die Engländerin in „Fra Diavolo".

Neben R. Strauß ist Dvořak unstreitig die musikalisch stärkere, ursprünglichere Natur; in naivem Empfinden und melodischem Reichtum diesem unendlich überlegen. Allein gerade in der „Waldtaube" thut er einen Schritt weiter in der Programmmusik, als Strauß in seiner italienischen Symphonie. Diese bringt schöne Aufschriften zu unschöner Musik, Dvořak schöne Musik zu unschönem Texte.

Die „Waldtaube" schließt sich in Form und Tendenz völlig an die beiden symphonischen Dichtungen („Der Wassermann" und „Die Mittagshexe"), welche wir bereits früher gehört haben. Welch seltsam neueste Passion Dvořaks für das Grauenhafte, Widernatürliche und Gespenstige, das seinem echt musikalischen Sinn, seiner liebenswürdig menschlichen Natur doch so wenig entspricht! Im „Wassermann" der Kobold, welcher dem eigenen Kinde den Kopf abhaut und ihn der unglücklichen Mutter zuschleudert; in der „Mittagshexe" ein weibliches Ungeheuer, in dessen mörderischen Fäusten das unschuldige Kind einer Bäuerin veratmet. Und nun die „Waldtaube"! Das Stück beginnt mit einem Trauermarsch. Wehklagend folgt die junge Frau dem Sarge ihres verstorbenen Gatten. Da intonieren hinter der Scene Trompeten, von Oboen, Harfen und Englischhorn begleitet, ein lustiges Lied im Zweivierteltakt: ein schmucker Bursche macht der Witwe einen

Heiratsantrag. Schnell folgt das Hochzeitsfest. Ein derbes Tanzmotiv in C-dur, worin die übermäßige Quarte (Fis) humoristisch aufjauchzt, führt uns in die böhmische Dorfschenke. Zartere Empfindungen klingen vorübergehend in einem Allegretto grazioso an. Bis hierher wäre alles ziemlich einfach und verständlich. Aber was erzählt uns gleich darauf das unmittelbar aus dem Hochzeitsjubel sich losringende schaurige Andante? „Aus den Zweigen der Eiche, über dem Grabe ihres durch sie vergifteten ersten Gatten ertönt das Gurren der Waldtaube,“ so belehrt uns das der Partitur vorgedruckte Programm. Also die schöne Witwe hat ihren Mann vergiftet? Davon hatte ja kein Mensch eine Ahnung! Und das Girren einer Taube treibt die eben noch so Fröhliche zu Verzweiflung und Selbstmord? Wenn nur irgend ein bedeutsamer fatalistischer Zug, ein psychologischer Zusammenhang zwischen diesem Taubengirren und dem Verbrechen des Weibes vorher angedeutet wäre! So aber überrascht uns der grausige Ausgang dieser Dorfgeschichte noch gewaltsamer als im „Wassermann“ und der „Mittagshexe“. Dabei ist die Musik von einer liebenswürdigen Anmut und Naivetät, wie sie heute unter den Instrumentalkomponisten nur Dvořak besitzt. Wir lauschen entzückt diesen kindlichen Melodien, denen originelle Harmonienfolgen und Klangfarben einen wechselnden scharfen Reiz verleihen.

Was ihre Wirkung schmälert, ist nur die fortwährende Nötigung des Zuhörers, die Musik schrittweise mit der ihr aufgezwungenen Erzählung zu vergleichen. Man wende nicht ein, das Programm könne ja nicht schaden, wenn die Musik nur gut ist. Die Musik leidet immer darunter.

wenn ein detailliertes Programm die Freiheit des Komponisten wie des Hörers vernichtet. Dvořaks Tondichtung gleicht einer schönen Gefangenen, welche gefesselt zwischen zwei Gendarmen ihren vorgeschriebenen Weg zurücklegen muß. Ein erzählendes Programm, wie das zur „Waldtaube", ist ein Unglück für die Komposition, weil es mißverständlich und weil es leider — unentbehrlich ist. Denn aus dem musikalischen Gedankengang der „Waldtaube" lassen sich diese jähen Stimmungswechsel, Absprünge, Rückwanderungen und verblüffenden Orchesterklänge nimmer erklären. Anders ein Titel, der uns wie eine angeschlagene Stimmgabel nur den durchklingenden poetischen Grundton des Stückes angiebt. Aufschriften, wie „Ländliche Hochzeit" (Goldmark), „Italien" (R. Strauß), „Aus der neuen Welt" (Dvořak) und andere lassen dem Hörer Freiheit genug. Nicht so die jüngsten symphonischen Dichtungen von Dvořak. Gegen ihre Programme sprechen neben ästhetischen auch sehr praktische Bedenken. Wer kann sich für diese halb kindischen, halb widerwärtigen Schauergeschichten begeistern? Wie lange wird man trotz der geistvollen Musik sich dafür interessieren? Der erste Eindruck dieser neuen Orchesterstücke ist bestrickend; aber wir fürchten für die Dauer und Sicherheit ihrer Herrschaft. Ein prächtig blühendes Zweiglein, die Musik Dvořaks, erscheint hier auf einen kranken Baum gepfropft, der es vorzeitig verdorren macht.

Wir bemerkten Sonntags recht verlegen fragende Mienen — Konzertbesucher, die es unterlassen hatten, ein Programm zu verlangen oder darin mitzulesen! Sie konnten sich den Fall nicht zurechtlegen. Die Ausdrucks-

fähigkeit der Instrumentalmusik hat sich seit Berlioz in früher nicht geahnter Weise gesteigert. Wenn man aber heutzutage vorgiebt, die reine Instrumentalmusik sei bereits fähig, alles mögliche auszudrücken, wozu dann die so emsig erläuternden Programme? Dvořak ist zu sehr echter Musiker, als daß ästhetische Experimente, Entdeckungsfahrten nach den Grenzen der Kunst ihn zu reizen vermöchten. Was ihn weggelockt haben mag aus dem Reiche der absoluten Musik, das er seit Brahms' Heimgang als Erster beherrscht, ist offenbar die Nachbildung der verschiedenen Naturstimmen. Darin schafft Dvořak ganz Unvergleichliches, Wunderbares. Das Wellen- und Wogenrauschen in seinem „Wassermann", das schreiende Kind in der „Mittagshexe", das Schnurren des „Spinnrädchens"! Auch die „Waldtaube" reizt und fesselt uns ununterbrochen durch ihren Klangzauber und realistische Züge, die bei aller Kühnheit nie ans Häßliche streifen. Dankbar, ja nur allzu sehr empfänglich für die Reize Dvořakscher Musik, konnte ich mir doch die Gefahren seiner neuesten Richtung nicht verhehlen. Dvořak hat es nicht nötig, für seine Musik bei der Dichtkunst (und welcher „Dichtkunst"!) betteln zu gehen. Seine reiche musikalische Erfindung bedarf keiner Anleihe, keiner Krücke, keiner Gebrauchsanweisung; drängt es ihn aber, zur Abwechslung, heraus aus der wortlosen Instrumentalmusik zu realen Gestalten, dann steht ein weit offenes Thor einladend vor ihm: die Oper.

Die „Waldtaube" ist mit großem Beifalle, aber doch nicht so enthusiastisch aufgenommen worden, wie die viel ernstere und schwerer faßliche F-dur-Symphonie von Brahms, nach welcher der Applaus nicht enden wollte. Das

Konzert schloß mit Beethovens großer Ouverture „Weihe des Hauses". Das „Haus", welches mit diesem gewichtigen, fugengepanzerten Spätwerk Beethovens vor 77 Jahren eingeweiht wurde, ist bekanntlich unser — Josephstädter Theater. Es hat einen überwältigenden Reiz, sich auszumalen, wie etwa heute der Geist der Beethovenschen Ouverture in seinem „Hause" auftaucht und mit einem ehrerbietigen „Ich bin so frei!" Fräulein Dirkens begrüßt. Vielleicht macht Dvořak einmal eine musikalische Legende daraus.

„Debora".

Oratorium von Händel.

Nachdem wir längst sein zweihundertjähriges Jubiläum gefeiert, thut der alte Herr noch immer Wunder. Und nicht bloß mit seinen bekannten Meisterwerken — nein, auch noch mit ganz neuen. Auf die Zeit des regsten Händel-Kultus in Wien (unter Mozart und van Swieten) war bekanntlich eine lange Periode seiner Vernachlässigung gefolgt. Da sehen wir in den letzten Jahren ihn unversehens wieder auftauchen, mit lauter Novitäten! 1873 dirigiert Brahms die erste Aufführung des „Saul", 1885 bringt Hans Richter die „Theodora", 1889 den „Josua", und heute hören wir unter Pergers Leitung zum erstenmal Händels „Debora". Sie hatte am längsten geschlummert im Schatten ihrer berühmteren Schwestern. Ihre Erweckung ist vornehmlich das Verdienst des unermüdlichen Händel-Forschers und Händel-Agitators Chry-

sander; mit seiner Neubearbeitung der „Debora" ist zuerst Hamburg, dann Köln, Berlin, Dresden, Leipzig der Wiener Aufführung vorangegangen.

Geschichte und Inhalt der „Debora" sind bald erzählt. Seiner italienischen Opernunternehmung in London müde, hatte Händel mit „Esther" sich dem alttestamentlichen Oratorium zugewendet und ihr als zweiten Vorschritt auf diesem neuen Gebiet 1732 „Debora" folgen lassen. Die Ankündigung lautete verlockend genug: „Auf Befehl Sr. Majestät. Im königlichen Theater in Haymarket wird am 17. März gegeben werden: ‚Debora', ein neues Oratorium in Englisch, komponiert von Herrn Händel, ausgeführt durch eine große Anzahl der besten Stimmen und Instrumente. Dies ist die letzte dramatische Aufführung, welche in dem Theater vor Ostern stattfinden wird. Das Haus wird in einer besonderen Weise ausgeschmückt und beleuchtet sein." Allein man hatte die Eintrittspreise sehr erhöht, und das Haus blieb leer. Erst elf Jahre später kam das Werk zu einer Wiederholung.

Die Heldin des Oratoriums ist Debora, Prophetin und zugleich Richterin in Israel. Wie Renan in seiner „Histoire du peuple d'Israël" uns erklärt, war damals die Stellung der Frauen in den patriarchalischen Tribus keineswegs, was sie später geworden, als das Haremsleben, von Salomon an, die Sitten gänzlich erniedrigt hatte. Eine angebliche Schwester des Moses, Mirjam, behauptete in der Legende vor dem Auszug aus Ägypten eine Stellung, deren Wichtigkeit nach dem gegenwärtigen Zustand der Texte kaum in ihrer vollen Bedeutung zu ermessen sei. Es gab uneingeschränkt selbständige Frauen,

welche über ihr Vermögen frei verfügten, ihren Gatten selbst wählten und alle Reservatrechte einer männlichen Existenz ausübten, darunter auch das Prophetentum und die Dichtkunst. Die Züge aus dem Leben dieser Heldinnen bildeten einen wesentlichen Bestandteil des epischen Cyklus der Nation. Die Seherin in Israel thronte gewöhnlich unter einer Palme, welche die Palme Deboras hieß, zwischen Rama und Bethel, da hinauf wanderten die Israeliten zu ihr, damit sie ihnen die Entscheidungen Gottes kundgebe. Die Prophetin war wie alle Patrioten fanatisch dem Jehovahdienst ergeben und behandelte als Verbrechen jede religiöse Neuerung, jede Hinneigung des Volkes zu dem Kultus von Kanaan. Debora nahm die Befreiung des Volkes in ihre Hand. Sie schickte im Namen Jehovahs an Barak, Sohn des Abinoam, den Befehl, mit seinen Anhängern gegen den Tabor zu marschieren. In der Schlacht wurde der feindliche Anführer Sisera vollständig geschlagen. Erschöpft floh er zu Fuß bis zum Eingang einer Hütte. Jaël, ein kenitisches Weib, hieß den Flüchtling eintreten, verbarg ihn unter ihrer Decke und labte den Erschöpften mit saurer Milch. Er schlief vor Ermüdung ein. Da ergriff Jaël einen der großen Nägel, welche zur Befestigung des Zeltes dienen, und trieb ihn mit dem Hammer so gewaltig in die Schläfe Siseras, daß das Eisen den Kopf durchdrang und ihn auf dem Boden festnagelte. Bald darauf kam Barak und war höchlich erfreut von diesem Anblick. Aus der empörenden Grausamkeit dieses Vorganges, welchen der nationale und religiöse Fanatismus des Alten Testaments verherrlicht, mag es wenigstens teilweise sich erklären, daß „Debora" trotz

ihrer musikalischen Schönheiten nur selten aufgeführt wurde. Chrysander hat in seiner Bearbeitung diesen abstoßenden Meuchelmord, an dem weder die Seherin noch der krieg-führende Held den geringsten Anteil hat, gänzlich gestrichen. Damit entfällt die ganze Figur der Jaël, welche in jeder Abteilung des Oratoriums auftritt und mit drei großen Arien bedacht ist. Freilich verlieren wir mit dieser wilden Katze zugleich den einzigen dramatisch aufregenden Zwischenfall, welcher die sanfte Monotonie der Handlung unterbrach. Denn in dem ganzen Oratorium geschieht eigentlich nichts anderes, als daß die frommen Juden beten: einmal flehend um den gewünschten Sieg, dann dankend für den errungenen.

Mit seiner Dichtung hat Händels Poet Samuel Humphrey kein Meisterwerk geliefert. Die handelnden Personen lassen uns gleichgültig, auch die Hauptfigur Debora entbehrt des lebendigeren Interesses, der bedeutenden Individualität. Indem die geschickte Verbindung der Chormassen mit den Sologesängen zu organischer Einheit fehlt, erreichen selbst manche der Chöre nicht jene Wirkung, die ihrem musikalischen Gehalte nach von ihnen erwartet werden durfte. Auch die übrigen Oratorien Händels (mit Ausnahme der beiden christlichen „Theodora" und „Messias") behandeln, wie „Debora", durchweg alttestamentliche Vorgänge, verweilen also gleichmäßig bei den Klagen der unterjochten und den Dankeshymnen der geretteten Juden. Allein innerhalb dieses begrenzten Stoffgebietes ragen doch „Saul", „Samson", „Josua", „Judas Makkabäus" wirksam hervor durch mannigfaltigere Handlung, interessantere Persönlichkeiten, schärfere dramatische

Gegensätze. Da treffen wir dann neben der Volksmenge auch geprägte Individualitäten, neben bloßen Vorgängen auch Thaten. In „Debora" fesseln uns weder die Charaktere, noch bewegt uns ein dramatisches Interesse. Auch rein musikalisch kann „Debora" trotz einzelner grandioser Chöre sich mit den späteren Oratorien nicht messen. Im Gegensatze zu manchen Künstlern, die mit einem ersten Wurf ihr Bestes geben und dann allmählich abnehmen, ist Händel — ganz abgesehen von seiner italienischen Opernjugend — mit zunehmenden Jahren noch erstaunlich gewachsen in seinen Oratorien. Man denke nur an die zehn und zwanzig Jahre nach „Debora" geschaffenen: „Messias", „Josua", „Jephta"!

Jedermann weiß, wie sehr sich Händel in seinen zahlreichen Oratorien wiederholt. Darf man es dem Kritiker verdenken, wenn er sich gleichfalls wiederholt in allerlei Händel-Berichten? Es bleibt ihm auch in der „Debora" nicht erspart, zunächst die Kraft der großen Chöre zu rühmen, daneben zu beklagen den starren Ausdruck, die stereotype Form und Ausschmückung der Arien, endlich das äußerst dürftige, fast nur auf Streichinstrumente beschränkte Orchester. An prachtvollen Chören bringt gleich im Anfang die erste Abteilung den achtstimmigen Hymnus „Du Gott der Macht" und den Aufruf zum Kampf: „Wirf ab die Scheu!" Noch gewaltiger erhebt sich im zweiten Teil der Doppelchor der eifernden Baalspriester gegen die in frommem Gottvertrauen betenden Israeliten. Auch die dritte Abteilung des Oratoriums wiederholt diesen Gegensatz: einem jammernden Chor der besiegten Kananiter antwortet das dankerfüllte Israel mit dem großen, kunstvoll

aufgebauten Schlußchor: „Zum Himmel auf!“ Was die Solopartien betrifft, so gesteht sogar Chrysander zu, es sei in ihnen das individuell Bedeutsame, dem Chor gegenüber, „nicht völlig entwickelt“. „Kaum angedeutet“, möchten wir lieber sagen. Von verhältnismäßig starker, der Situation entsprechender Wirkung ist im ersten Teil der Gesang, mit welchem Debora als Leiterin der ganzen israelitischen Bewegung sich mit dem Chor vereinigt. Weich, gefühlvoll klingt die Baß-Arie Abinoams „O, mein Sohn“, über deren ermüdende Ausdehnung uns der lang entbehrte Klang zweier Flöten freundlich hinweghilft. Das Schlußduett Deboras mit Barak (im Original mit Jaël) wirkt, bei geringer Originalität der Melodie, zuletzt durch den Wohlklang der beiden in Terzen- und Sextengängen vereinigten Stimmen. Ein Hindernis für unser lebendiges Mitfühlen ist übrigens die musikalische Verkörperung des Helden Barak in einer Altstimme. Hingegen ist nicht einzusehen, warum wir uns, nach Chrysanders Behauptung, Debora *nur* als Altistin denken können. Händel selbst und andere klassische Meister haben Heldinnen und Prophetinnen genug geschaffen, welche, wie Debora, Sopran singen und an eindringendem Pathos und kräftiger Wirkung es nicht fehlen lassen. Debora selbst bestätigt unsere Ansicht durch ihre Arie „Vor Jehovahs Angesicht“, welche übrigens wie noch andere Arien aus älteren Werken Händels (der Deutschen Passion und den Krönungs-Anthems) einfach herübergenommen sind. In früheren Zeiten ist diese bequeme Praxis insbesondere von Händel anstandslos und sehr gern geübt worden. Heutzutage würde ein solches Ballspiel mit Musikstücken, die

einem bestimmten Kunstwerk entwachsen und verwachsen sind, uns schmerzlich berühren.

Eine merkwürdige Novität haben wir in dieser an 170 Jahre alten „Debora“ kennen gelernt — eine Novität, in der aber nicht alles oder auch nur vieles uns neu geklungen hat. Unser Nachbar, ein alter Musikfreund, der seit Decennien keine Händel-Aufführung versäumt, behauptete nach der Aufführung, er habe „Debora“ gewiß schon einmal in Wien gehört, vielleicht mit etwas verändertem Text. Der Mann war im Irrtum, aber der Irrtum ist entschuldbar und bezeichnend. Wer so außerordentlich viel und schnell produzierte wie Händel und ein ganzes Oratorium gewöhnlich in drei bis vier Wochen fertig machte, der konnte unmöglich immer Neues und Originelles bringen, noch bei jedem Musikstück den Genius an seiner Seite haben. Auch durch seine alttestamentlichen Texte war Händel an eine starke Gleichförmigkeit des Ausdruckes gebunden. Wer dürfte sich verhehlen, daß dieses Stoffgebiet in der Kunst einem stetig abnehmenden Interesse begegnet? Und damit auch ein namhafter Teil der Händelschen Musik? Als Händel starb, war Mozart schon drei Jahre alt. Welch neue, von Händel ungeahnte Welt, in der wir uns noch heute jung fühlen, hat er uns erschlossen!

Chöre
von S. Bach, Brahms und Mendelssohn.

Das vorletzte Gesellschafts-Konzert hatte uns die erste Aufführung eines Händelschen Oratoriums (Debora) gebracht; im letzten hörten wir eine für Wien neue Kantate von Bach. Die beiden Großmeister deutscher Tonkunst sind unerschöpflich — noch anderthalb Jahrhunderte nach ihrem Tode. „Wachet auf, ruft uns die Stimme," heißt die Kantate, welche Bach 1731 auf ein dreistrophiges Kirchenlied von Philipp Nicolai komponiert hat; Recitative und zwei Duette trennen die Strophen desselben. Mit feierlicher Andacht folgten die Zuhörer dieser Musik, schienen aber schließlich von dem Ganzen mehr befrembet als begeistert. Alle Ehrfurcht und Bewunderung für Bachs erstaunliche Kunst vermag nicht ganz zu verhindern, daß uns heute die süßliche, unleidlich pietistische Dichtung stört. Zwei förmliche Liebesduette singt Christus mit seiner Braut. Damit ist die „gläubige Seele" gemeint, bekanntlich in der älteren protestantischen Kirchenmusik eine stereotype Figur, die auch in Bachs herrlicher Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" und anderen in unmittelbare Beziehung zum Heiland tritt. Die endlos wiederholten Worte in dem ersten Duett: „Wann kommst du, mein Heil? — Ich komme, dein Heil!" „Komm', Jesu! — Ich komme!" ermüden und verstimmen uns; noch mehr das in opernhaften Terzengängen kosende zweite Duett zwischen Christus und seiner Braut: „Mein

Freund ist mein und ich bin dein! Die Liebe soll nichts scheiden!“ Man muß glaubenseifriger Protestant und unbedingter Bach-Enthusiast sein, um in dieser Kantate mit ganzem Herzen aufzugehen. Gewiß ist es unsere Schuld und die Schuld unseres ausgehenden Jahrhunderts, daß wir für diese pietistischen Anschauungen und Empfindungen nicht dieselbe Wärme aufbringen, wie seinerzeit Bach und seine Gemeinde. Aber leugnen können wir nicht dieses Widerstreben, das weder vor unserem historischen Begreifen, noch vor dem mächtigen Eindrucke Bachscher Kunst ganz verschwindet. . . Freudig begrüßten wir einige nur zu selten gehörte Vokalchöre von Brahms. Insbesondere die „Nachtwache“, ein bewunderungswürdiger sechsstimmiger Satz, und „Letztes Glück“ (das schöne Gedicht von Max Kalbeck) gehören zu den Perlen Brahmsscher Vokalmusik. Das von Brahms harmonisierte Volkslied „Wollust in den Mayen“, dessen populäre Wirkung niemals versagt, mußte wiederholt werden, wie auch das markige Chorlied „Beherzigung“. Das Konzert schloß mit Mendelssohns Kantate „Die erste Walpurgisnacht“. Vor 55 Jahren zum erstenmal in Wien aufgeführt, hat diese Tondichtung noch nichts eingebüßt von ihrer jugendlichen Frische. Die siegreiche Unmittelbarkeit ihres Eindruckes ließe kaum erraten, welch gewissenhafte Arbeit und Überprüfung Mendelssohn daran gewendet. Im Jahre 1831 in Rom komponiert, gelangte die „Walpurgisnacht“ erst zwölf Jahre später nach durchgreifender Umgestaltung an die Öffentlichkeit. Welche Bedenken wegen der Instrumentierung des Hexenchors! Wiederholt zweifelt Mendelssohn, ob er die große Trommel dazu nehmen dürfe oder nicht. Glücklicherweise hat er seine

ästhetischen Skrupel besiegt; er setzte die große Trommel dahin, nicht bloß wo sie effektvoll, sondern wo sie unentbehrlich ist. Heute giebt es keine „Symphonische Dichtung“ mehr, an welcher sie nicht mitdichtet.

Allgemein aufgefallen sind die Abänderungen des Goetheschen Gedichtes, welche das Wiener Konzertprogramm aufweist. Bei Goethe singen bekanntlich die heidnischen Wächter: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln und mit Glut und Klapperstöcken — Mit dem Teufel, den sie fabeln, wollen wir sie selbst erschrecken. Diese dumpfen Pfaffenchristen, laßt uns keck sie überlisten!“ Wer mag der muntere Censor sein, der aus den Pfaffenchristen „diese Christen“ gemacht hat und — den Reim „Gabeln, fabeln“ stolz ignorierend — fabeln in „fürchten“ verwandelte? Wir dachten, diese von Ängstlichkeit und Hochmut diktierte „Verbesserung“ einer gefeierten, durch Mendelssohns Musik in allen Kreisen heimischen Dichtung Goethes müsse aus dem Vormärz sich unbeachtet in unsere Tage eingeschlichen haben. Allein dem ist nicht so. Ich habe vor dem Jahre 1848 als Student Mendelssohns „Walpurgisnacht“ in Prag und Wien singen gehört, immer mit dem Goetheschen Originaltext. Das außerordentlich kirchliche Feingefühl unserer Behörden ist also ein neu aufgeblühtes Pflänzlein. „So weit gebracht!!“ singt der alte Druide.





III. Abteilung.

Kunst und Leben.

Drei musikalische Glückskinder.

Es zählt zu den Seltenheiten in der Musikgeschichte, daß nacheinander drei gänzlich unbekannte junge Komponisten gleich mit ihrem allerersten Werke die glänzendste Aufnahme finden. Mascagni, Perosi, Siegfried Wagner — das Weltkind rechts, das Weltkind links, Prophete in der Mitten. Von diesen drei Jünglingen im feurigen Ruhmesofen ist Mascagni mit seiner „Cavalleria“ den beiden anderen um einige Jahre vorausgegangen. Ihre Erfolge bergen so interessante Analogien und Verschiedenheiten, daß man dem Reize, sie zu vergleichen, kaum widerstehen kann. Mascagni ist streng genommen der Einzige in dem Kleeblatt, welcher den Erfolg ganz allein nur seinem Werke verdankt, nicht auch seinem Namen oder seinen persönlichen Verhältnissen. Ein dunkler Provinzmusiker von 25 Jahren, hatte er den Mut, sich schnellfertig an Sonzognos Preisausschreibung zu beteiligen; seine „Cavalleria“

wurde als die beste von siebzig eingesendeten Opern erkannt und gekrönt. Ihr beispielloser Erfolg in Italien erwies sich auch als weitgreifend und nachhaltig. Noch heute, nach acht Jahren, lebt die „Cavalleria“, deren künstlerischer Wert oder Unwert uns heute nicht beschäftigt, auf allen Opernbühnen diesseits oder jenseits des Weltmeeres vergnüglich fort.

Unter ungleich günstigeren Verhältnissen traten die beiden anderen Glückskinder vor die Öffentlichkeit. Den einen schmückt und hebt der Name seines Vaters, den andern sein geistliches Kleid. Umstände sind die Minister der Götter. Ohne dem Talente Perosis oder Siegfried Wagners nahezutreten, darf man doch behaupten, daß nicht dieses Talent allein sie so plötzlich emporheben konnte. Mindestens ein paar Jahre leidigen Umherwanderns und Anklopfens mit ihrem Opus 1 hätte es gekostet, hieße der eine statt Wagner Schmied und ernährte der andere eine zahlreiche Familie irgendwo als bescheidener Organist oder Schullehrer. Wen das Publikum und die Gesellschaft mit so jubelndem Zurufe und weitgeöffneten Armen empfängt, ohne noch eine Note von ihm zu kennen, der ist ein Sonntagskind, wie es oft in Märchen, aber sehr selten in der Kunstgeschichte vorkommt. . . .

Treten wir etwas näher an Perosi. Es begreift sich, daß die katholische Kirche, vor allem der römische Episkopat, das Auftreten eines jungen Priesters mit religiösen Tonwerken freudigst begrüßte. Endlich ein Wiederaufleben lang unterbrochener rühmlicher Tradition! Seit mehr als zweihundert Jahren hatte der katholische Klerus nur in einzelnen nicht eben hervorragenden Komponisten

sich schaffend bethätigt. Im vorigen Jahrhundert besaß Italien noch an Padre Martini und dessen Schüler Padre Mattei zwei als Theoretiker und Lehrer hochangesehene Tonkünstler. In Deutschland glänzte Abbé Vogler (der Lehrer Meyerbeers und Webers) als geistvoller Musikforscher und Orgelvirtuose; seine zahlreichen Kompositionen sind längst vergessen, gleich jenen Martinis und Matteis. In Österreich komponierten zu Mozarts Zeiten Abbé Stadler und der unersättlich variierende Abbé Gelinek; beide völlig verschollen. Nach Abbé Stadler kam erst Liszt (fast ein Jahrhundert später) als der erste katholische Tondichter, der wieder ein geistliches Oratorium schrieb. Kein Wunder, wenn heute inmitten der stärkeren Bewegung katholischen Glaubenseifers das plötzliche Erscheinen eines Oratorien schreibenden Priesters wonniges Aufsehen erregt. Man weiß, mit welchen Ehren der junge Perosi in Italien und Österreich überhäuft, von Klerus und Aristokratie gefeiert, an höchster geistlicher und weltlicher Stelle empfangen wurde. Dieser Widerhall seiner kirchlichen Begeisterung entscheidet allerdings noch nicht für Perosis musikalische Bedeutung. Nicht nur dem Tanzlustigen ist leicht aufgespielt — auch dem frommen Beter. Bei aller Sympathie mit seinem idealen Streben und redlichen Fleiß vermag ich doch in Perosi ein starkes, eigenartiges Talent nicht zu erkennen. Glatt und gewandt geschrieben, nicht ohne einzelne anmutige Wendungen, sind doch seine beiden hier aufgeführten Oratorien arm an ursprünglichen Gedanken. „Lazzaro“ und die „Risurrezione“ — wo immer man diese beiden Partituren aufschlagen mag, es ist fast immer dasselbe. Eine dürftige,

in engem Kreis melodischer Formeln und Begleitungs-figuren nistende Erfindung. Statt ausgeprägter Persönlichkeit der allgemeine Stempel katholischer Kirchenmusik; ein durch häufige Trompeten- und Posaunenstöße erhellter monotoner Litaneienton. Den handelnden Personen fehlt fast jegliche Charakteristik, und der Chor, dieser Grund-pfeiler echter Oratorienmusik, ist kümmerlich beiseite geschoben.

Zwischen die kirchlichen und die musikalischen Ansprüche gestellt, die ja im Oratorium häufig auseinandergehen, bevorzugt Perosi offenbar die ersteren, wie schon die ganz ungewöhnliche Wahl der lateinischen Sprache für seinen Text darthut. Die berühmtesten Komponisten Italiens, schon Carissimi und die an der Wiener Hofkapelle angestellten alten Meister, haben sich im Oratorium ihrer Muttersprache bedient; Massenet, Tinel, C. Franck schrieben auf französischen Text; die deutschen Katholiken (Haydn, Beethoven, sogar Abbé Liszt) auf deutschen. Weshalb wendet sich Perosi nicht an sein Volk? Latein ist die Sprache keiner lebenden Nation, sondern die des katholischen Klerus. Sie drängt Perosis Stil in eine traditionelle kirchliche Starrheit und erschwert jede unmittelbare Hingabe an seine Musik. Dazu das Festhalten an den knappen Worten des Evangelisten. Das verursacht ein maßloses Überwiegen des erzählenden Teiles über den lyrischen, einen zerhackten Dialog an Stelle einer musikalisch geformten, sich ausbreitenden Melodie. Aufrecht erhalten konnte Perosi den streng kirchlichen Stil trotzdem nicht; moderne Wendungen, sogar Wagnersche, färben den Gesang wie die Instrumentierung. Ihm daraus einen Vor-

wurf zu schmieden und unbedingte Rückkehr zu Palestrina vorzuschreiben (wie jüngst in einem großen Blatte geschehen) wäre Thorheit. Kein Künstler kann sich heute um drei bis vier Jahrhunderte zurückschrauben, wenn er nicht auf jedes Verstehen und Mitfühlen seiner Zeitgenossen verzichten will. Nur muß seine Kunst, sein Talent und sein ästhetisches Empfinden stark genug sein, um eine Harmonie zwischen kirchlichen und musikalischen Anforderungen festzuhalten. Ein kräftiges, originelles Talent kann uns sogar mit Einzelheiten versöhnen, wo der Bruch, der im Begriffe der „Kirchenmusik" steckt, etwa zu Gunsten der Musik und zum Nachteile der Kirche hervortritt. Wer gedachte nicht beim Anhören von Perosis „Lazarus" an das gleichnamige (unvollendete) Oratorium von Franz Schubert! Wie fesselt und erhebt uns die Innigkeit und melodiöse Fülle, welche hier Leben aus dem Tode zaubert! In Schubert ist mehr Musik und weniger Kirche, in Perosi das Gegenteil. Ob Perosis halbreife Kunst sich noch zu wirklicher Bedeutung entwickeln, bereichern und vertiefen werde? Wir möchten das um so sehnlicher wünschen, als die fabelhaften äußeren Erfolge seiner jungen Berühmtheit sich schwerlich ein zweites Mal wiederholen dürften.

Wie dem jungen Abbate die hohe Geistlichkeit mit Palmzweigen und Rauchfässern vorangeschritten war, so nahte uns Siegfried Wagner unter den Fanfaren der Chamberlain-Husaren von Bayreuth. Perosi blieb weit unter meinen hochgespannten Erwartungen, hingegen habe ich im „Bärenhäuter" beinahe Besseres gefunden, als ich vermutete. Siegfried hatte einen ungleich schwereren Stand als Don Perosi. Einer allerersten großen Oper pflegt

man mit gerechtem Mißtrauen zu begegnen. Wie viele Jugendopern von Gluck, Mozart, Cherubini, Weber, Auber und Rossini sind durchgefallen oder in rasches Dunkel verschwunden, bevor diese Meister mit einem völlig reifen Werk sich Anerkennung erkämpften. Selbst „Fidelio“, die erste und zugleich letzte Oper Beethovens, brauchte neun Jahre, um sich von ihrem ersten Fall zu erholen. Ein zweiter Grund zu einigem Mißtrauen lag in Siegfrieds gefeiertem Namen. Wann hat je der Sohn eines berühmten Tondichters auch nur halbwegs den Vater erreicht? Nehmen wir etwa von Bachs elf Söhnen Emanuel und Friedemann aus, deren Namen wir noch ehren, ihre Werke aber kaum mehr kennen, so sind die Ausnahmen mit diesem Beispiele wohl erschöpft. Das kurze, schüchterne Künstlerleben von Mozarts Sohn war ein Martyrium, auch ein materielles. Ein geistiges wenigstens die Laufbahn von Goethes Enkeln Wolfgang, dem Dichter, und Walther, dem Komponisten. In vielen Fällen ahnen die Väter, mitunter auch die Söhne selbst, das Aussichtslose solcher Nachfolge. Die Söhne C. M. Webers, Mendelssohns, Gounods folgten praktischen Berufszweigen. Die Natur vererbt nicht gern ein großes Talent; viel lieber enterbt sie. Richard Wagner selbst hatte seinen Sohn bekanntlich zum Architekten bestimmt. Nun kommt Jung-Siegfried wagemutig wie sein Namenspatron, folgt seinem Triebe zur Musik und überrascht die Welt — nicht etwa mit ein paar Lieder- oder Klavierheften, sondern gleich mit einer großen Oper. Es glückt ihm dieser Anfang besser, als vordem seinem Vater. „Bärenhäuter“ ist in Text und Musik jedenfalls wirksamer als Richard Wagners Erstlingsoper

„Die Feen“, die wir in München mit so ungläubigem Befremden gehört haben. Groß und eigenartig wie die Vorteile sind aber auch die Gefahren eines ererbten Namens. Und nicht erst vor dem Publikum. Schon während der Arbeit umlauern sie den Sohn. Stark, selbständig soll er in seinem Werke erscheinen, nicht als bloßer Wagnerianer. Ebensowenig ziemt ihm andererseits ein völliges Verleugnen des väterlichen Stilprinzips und Kolorits. Fürwahr, kein leichter Konflikt! Man denkt unwillkürlich an die Zweifel Nathans des Weisen vor seiner Antwort an den Sultan: „So ganz Stockjude sein zu wollen geht schon nicht. Und ganz und gar nicht Jude geht noch minder!“ Siegfried trachtet nach beiden Seiten hin zu befriedigen, redlich, doch nicht mit gleichem Gelingen. Wo er unbefangen dem eigenen Schaffensdrang sich hingiebt und möglichst natürlich bleibt, wie vielfach im zweiten Akt, da folgt man ihm willig. Wo er hingegen gewaltsam sich seiner Kronprinzenwürde erinnert und den Vater kopiert, „so weit die vorhandenen Kräfte reichen“, da wird er ungenügend, affektiert, langweilig. Das empfindet man schon häufig im ersten Akt; am stärksten im dritten, namentlich während des unaushaltbar langen und langweiligen Duetts des Bärenhäuters mit der obligaten „erlösenden“ Maid. Besten Dank unserem Direktor Mahler, daß er diesem gesungenen Drachen, welchen Siegfried, statt ihn zu erschlagen, gezeugt hat, wenigstens die Pfoten und den Schweif abhieb! Auch in der maßlosen Ausdehnung des ganzen Werkes, in Unterjochung der selbständigen Melodie und zerbröckelnden Deklamation folgt Siegfried allzu getreu Wagnerschen Mustern. Ja, er sucht sie noch zu überbieten in dem

wie ein nervöser Ameisenhaufen durcheinander kribbelnden Orchester, das die paar hübschen melodiösen Anfänge unbarmherzig verschüttet. Übertrumpft hat Siegfried den Vater auch darin, daß er nicht bloß das verpönte Wort „Oper", sondern auch das von Wagner substituierte „Musikdrama" verabscheut und statt dessen — gar nichts hinschreibt. Das ist doch ein bißchen kindisch. Die alte Bezeichnung „Oper" hat noch niemals einer guten Musik geschadet und das stolze Aushängeschild „Musikdrama" noch keine schlechte gerettet. Ohne Zweifel wird auch diese neueste Obstruktion Schule machen bei den Jung-Wagnerianern; möge es dann nur wirklich heißen: Mittel ohne Titel! Dem „Bärenhäuter" kam die musterhafte Vorstellung im Hofoperntheater sehr zu statten, während die miserable Aufführung der „Risurrezione" dem Eindrucke dieser Komposition ohne Frage geschadet hat. Andererseits stand Perosi wieder im Vorteil durch die Kürze seines Werkes. Er hat nicht viel zu sagen, sagt es also kurz. Siegfried weiß auch nicht viel Neues, erzählt es aber so lang und umständlich, daß man verzweifeln könnte.

Das Wiener Publikum hat die Novitäten von S. Wagner und von Perosi in der allergünstigsten Weise aufgenommen. Dabei dürfte es eine kurze Zeit lang auch bleiben. Wen Kritik nicht plagt, der wird im „Bärenhäuter" sich stellenweise unterhalten, und wer hochgradig fromm ist, sich bei Perosi nicht tödlich langweilen.

Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei.

Man weiß, daß Brahms bei seiner sonst so bescheidenen Lebensführung sich einen Luxus gern gestattete: eine geräumige Junggesellenwohnung von drei bis vier Zimmern. Zur Sommerszeit (in Ischl, Mürzzuschlag, Thun) — pflegte er sogar ein ganzes Stockwerk in einem billigen Hause allein zu bewohnen. Er hatte Angst vor einer musizierenden Nachbarschaft. Die Musik, citierte er aus Kant, ist eine zudringliche Kunst. Gewiß, erlaubte ich mir zu bemerken, — sie ist aber noch mehr eine egoistische. Wir selber wollen musizieren, viel und nach Herzenslust, — daß aber unser Nachbar dieselbe Passion hege, das finden wir empörend. Brahms wünschte oft, ich möchte etwas gegen die ausschreitende Ausbreitung des Klavierspiels schreiben. Aber dieser „Epidemie" gegenüber war ich doch nur Patient, nicht Arzt; höchstens ein Doctorand jener Klasse, welche, unfehlbar im Erkennen der Krankheit, doch kein Mittel weiß, sie zu heilen. Ja noch mehr: Ich halte die herrschende Seuche für unheilbar und glaube, daß wir nur mittelbar, auf weiten ästhetischen und pädagogischen Umwegen dahin gelangen können, ihren verheerenden Fortgang allmählich einzudämmen.

Die Qualen, die wir täglich durch nachbarlich klimpernde Dilettanten oder exerzierende Schüler erdulden, sind in allen Farben oft genug geschildert. Ich glaube allen Ernstes, daß unter den hunderterlei Geräuschen und

Mißklängen, welche tagüber das Ohr des Großstädters zermartern und vorzeitig abstumpfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist. In irgend eine wichtige Arbeit oder ernste Lektüre vertieft, der Ruhe bedürftig oder nach geistiger Sammlung ringend, müssen wir wider Willen dem entsetzlichen Klavierspiel neben uns zuhören; mit einer Art gespannter Todesangst warten wir auf den uns wohlbekannten Accord, den das liebe Fräulein jedesmal falsch greift; wir zittern vor der Passage, bei welcher der kleine Junge unfehlbar stocken und nun von vorn anfangen wird. In diesem psychologischen Zwang, dem verwünschten Klavierspiel mehr oder minder aufmerksam zu folgen, liegt wohl hauptsächlich die quälende Specialität gerade dieses Geräusches.

Die Briefe von Berthold Auerbach enthalten hierüber noch eine andere, feine Bemerkung. Auerbach klagt aus seinem Sommeraufenthalt Gernsbach, daß allerlei unruhige Nachbarschaft ihn in der Arbeit wie im Schlafe störe, und fügt bei: „Das Rauschen der Murg und auch des Sturmes (wie heute Nacht) ertrage ich leichter, als das Geräusch, von Menschen erregt. Warum? Unsere Nerven haben auch Verstand. Was wir hindern könnten, ertragen wir schwerer, als das Unabänderliche in der Natur draußen."

Was wir hindern könnten? Ja, wenn wir das Recht und die Macht besäßen, es zu hindern! Aber darin liegt es eben, daß wir gegen den Tasten-Vampyr nebenan dieses Recht, die Macht nicht haben, niemals haben können. Er ist, so gut wie wir, Herr im eigenen Hause, Herr am eigenen Klavier. Wann er da spielen darf, wie oft, wie stark, wie gut oder schlecht, das entzieht sich der gesetzlichen

Einmischung, und die Polizeigewalt wird uns höchstens jenseit der Grenzlinie schützen können, wo das öffentliche Ärgernis, der Skandal beginnt.

Es sind mir im Moment nur zwei Arten erinnerlich von behördlichem Einschreiten gegen die Belästigung durch Klavierspiel. Die Pariser Polizei hat einzelne Beschwerden dahin entschieden, daß ohne Erlaubnis der Nachbarn nicht vor sieben Uhr früh und nach elf Uhr abends musiziert werden darf. Ähnliche Beschränkungen bestehen in manchen deutschen Städten, mehr noch durch Gewohnheitsrecht als gesetzlich. Dadurch ist aber bloß unsere Nachtruhe geschützt nicht die uns gleichwichtige Arbeitsruhe bei Tage. Nur „den heiligen Schlaf zu morden“, wie Macbeth so schön sagt, verwehrt das Gesetz den pianisierenden Unholden, — verwehrt es „im Prinzip“, denn eine wirklich strenge Handhabung würde alle Hausbälle, alle Privat-Abend-konzerte u. dergl. unmöglich machen.

Eine zweite polizeiliche Fürsorge besteht, den Zeitungen zufolge, in Weimar, wo es gegen zwei Mark Strafe verboten ist, bei offenen Fenstern zu musizieren. Es ist dies eine wohlthätige Verordnung, — beschämend nur durch den Gedanken, daß eine Obrigkeit erst befehlen mußte, was das eigene Anstandsgefühl einem jeden von selbst diktieren sollte.

Auf diesem Gebiet musikalischer Attentate darf ich mich der schmerzlichsten Erfahrungen rühmen. Es war eine angeblich „ruhige“, etwas enge Gasse, in welcher ich vor einigen Jahren das Glück hatte, ein klavierfreies Haus zu bewohnen. Aber mir gegenüber stürmten aus drei Stockwerken alle bösen Geister zu den stets offenen Fenstern

heraus. Während im ersten Stock mehrere musikalische Schwestern von liberalstem Gehör und stets verstimmtem Klavier Beethoven, Strauß, Offenbach und Chopin bunt durcheinander schüttelten, blutete über ihnen ein junges Opfer musikalischer Dressur stundenlang unter Tonleitern und Übungen. Am frühesten begann die Sopran-Dame im dritten Stock ihr Tagewerk mit italienischen Arien aus „Lucia“ und „Lucrezia“. Es schien ihr Appetit zum Frühstück zu machen; wir andern verdienten keine Rücksicht, und Donizetti war ja längst tot. So ging es des Morgens. Der Abend pflegte im anstoßenden Hause durch vierhändiges Abschlachten altersschwacher Ouverturen gefeiert zu werden, und wenn gerade Vollmond war, so stöhnte überdies eine Physharmonika ihren Weltschmerz in das liebliche Ensemble. Und niemals, gar niemals kam diesen kunstsinnigen Gemütern der Gedanke, es könnten ihre musikalischen Orgien wehrlose Leute in der Nachbarschaft belästigen. Liegt nicht in diesem rücksichtslosen Musizieren bei offenem Fenster auch eine Barbarei, ähnlich jener der Drehorgelmänner, die sich vor unsere Wohnung postieren? Musikalisches Faustrecht — oben oder unten. Die Weimarische Polizei-Verordnung schützt wenigstens das vis-à-vis des musikalischen Ungeheuers, indem sie diesem die Fenster verschließt. Den Nachbar vermag sie nicht zu retten, welcher durch die dünnen Wände alles und jedes mit anhören muß.

In Österreich giebt es meines Wissens keinerlei gesetzliche Verordnung gegen nachbarliche Klavierinsulten, soweit diese nicht in das Gebiet des „öffentlichen Ärgernisses“ überspringen. Vereinzelte Klagen, von denen ich

erfuhr, wurden von der Behörde mit dem Bemerken abgewiesen, es bleibe dem Kläger kein anderes Mittel, als die Wohnung zu wechseln. Nun ereignete es sich, daß zur selben Zeit zufällig zwei ganz andere Beschwerden mit glücklicherem Erfolg bis vor Gericht kamen, Beschwerden, die im Zusammenhang mit unserem Thema sehr charakteristisch sind. Die Mutter einiger sittsamer Töchter führte Klage gegen einen ihr gegenüber wohnenden Schneidermeister, weil dessen Gesellen zur Sommerszeit in allerluftigstem Negligé bei offenen Fenstern arbeiteten. Der Klage wurde stattgegeben und den im Gladiatorenkostüm befindlichen Schneidergesellen befohlen, ihre Fenster oder sich selbst zu verhängen. Ebenso erfolgreich verlief der zweite Fall: die Beschwerde mehrerer Mietsparteien gegen einen Seifensieder, dessen Laboratorium die Gasse verpestete; — er zog den Kürzeren und mußte das Feld räumen. Man sieht aus diesen zwei Beispielen, wie ganz anders das Auge und die Nase geschützt werden gegen verletzende Nervenreize, als das Ohr, dieser empfindlichste und wehrloseste der Sinne. Juristisch ist das freilich unanfechtbar. Eine Gesetzgebung, die es unternehmen wollte, uns vor dem Klavierspiel der Nachbarn zu schützen, müßte die Musik überhaupt verbieten. Denn im Wesen der Musik liegt es ja, daß man ihr nicht entfliehen kann, daß man sie hören muß, man wolle oder nicht, daß sie mit einem Wort (es rührt von Kant her) eine „zudringliche Kunst" ist.

Könnte und wollte man übrigens einige tausend Städter von den Qualen nachbarlichen Klavierspielens befreien, so müßte man eben so vielen Tausenden ihre beste, oft einzige Freude und Erholung rauben, den Fach-

musikern oft geradezu ihre Existenz. Ja, das Merkwürdigste ist, daß in sehr vielen, vielleicht in den meisten Fällen, hier Kläger und Geklagter, Selbstspieler und Angespielter in demselben Individuum zusammenfallen; denn gerade wir, die wir unter den unerbetenen nachbarlichen Klängen am empfindlichsten leiden, sind in der Regel selbst musikalisch und musizierend. Wir fangen selber an, wann der andere aufhört, und so dreht sich die Klage in ewigem Kreise. Wie man sieht, vermag die Hand des Gesetzes hier nichts auszurichten, oder doch nur ein verschwindend Geringes. Auch wir, die Partei der Defensive, besitzen wenig schützende Mittel; dicke Wände und Geduld sind vielleicht die einzigen.

Viel mehr vermag schon die gegnerische, die offensive Partei für uns zu thun, wenn sie humane Bildung und einiges Mitgefühl mit dem Nebenmenschen besitzt, — heißt es doch, daß Musik die Sitten mildere und die Herzen veredle. Überdies ist anzunehmen, daß die Technik des Instrumentenbaues, die so riesige Fortschritte in der Verstärkung des Tones aufweist, auch noch Fortschritte in der beliebigen Abschwächung desselben machen kann und wird. Die erste Erfindung dieser Art ist mir 1862 in der Londoner Weltausstellung aufgefallen: eine gewöhnliche Militärtrommel, „Practice silent drum“ (stille Übungstrommel) genannt, welche mittelst beliebiger Abspannung des Felles es ermöglichte, daß ein halb Dutzend Tambours sich in ihrer Kunst üben konnten, ohne die Nachbarschaft im mindesten zu belästigen. Dieselbe Idee, auf das Klavier übertragen, tritt mir in einer Annonce des Hamburger Pianofortefabrikanten E. Dührkopp entgegen; sein neu erfundener „Ton-Moderateur“ setzt den Spieler in den

Stand, den Ton jedes Klaviers beliebig abzudämpfen, „auf Wunsch bis zur Tonlosigkeit“. Ich weiß nicht, ob die neue Erfindung, die mir nicht zu Gesicht gekommen, ihren Zweck erreicht; die Idee selbst ist gut und ermöglicht wenigstens, einen Schritt zum Bessern: daß man leise spielen kann.

Wer aber darf dem Nachbar befehlen, daß er leise spielen muß! Wer zwingt uns zum „Ton-Moderateur“? Die Macht eines Regiments-Kommandanten, welcher seinen Tambours die „stille Übungstrommel“ umhängt, sie erstreckt sich nicht über unsere klaviertrommelnden Civilisten.

Die Klage über Belästigung durch nachbarlichen Klavierlärm ist keineswegs so alt, wie das Klavier selbst. Dieses war zur Zeit Haydns und Mozarts ein schwächlicher, dünner Kasten mit zartem Ton, kaum bis ins Vorzimmer hörbar. Die Klage entstand erst nach und nach mit dem immer stärker werdenden Ton und größeren Umfang des Pianofortes; sie ist zum Wehgeschrei, die Belästigung zur Landplage geworden seit den 50 bis 60 Jahren, da alles Streben der Klavierfabrikanten dahin zielte und noch immer dahin zielt, die Schallkraft dieses Instrumentes zu verstärken. Vor 100 Jahren war das Klavier nicht viel mehr als ein vergrößertes Hackbrett (Cymbal), heute ist es ein verkleinertes Orchester. Der Klangfülle und schleudernden Kraft des heutigen Pianoforte entspricht der gewaltige Umfang und das durch die starke Eisen- und Metallarmatur bedingte kolossale Gewicht derselben. Wie anders vor 100 Jahren! Der berühmte Wiener Klavierfabrikant J. B. Streicher erzählte mir, daß sein Großvater mütterlicherseits, Andreas Stein, als junger

Mann sein Klavier oft stundenweit unter dem Arme getragen hat, wenn er in den benachbarten Ortschaften Sonntags zum Tanz aufspielen sollte. Und von Georg Benda, dem einst hochbeliebten Gothaer Opernkomponisten, weiß man, daß er einmal spät abends eigenhändig sein Klavier über die Straße trug, um seinem bereits zu Bette liegenden Textdichter eine eben komponierte Arie in unabgekühlter Begeisterung vorzuspielen. Damals gab es Klaviere genug, aber noch keine „Klavierseuche“. Erst in unseren Tagen gewann dieses Instrument offensive Kraft und leider auch offensiven Charakter. Mit dieser Qualität steigert sich auch fortwährend die Quantität der Klavierfabrikation; kaum giebt es in den Großstädten ein Haus, in welchem nicht ein bis zwei Pianos, auch mehr, zu finden wären.

Notgedrungen sind wir bei dem wenig tröstlichen Resultate angelangt, daß das Unheil durch äußere Maßregeln nicht zu heilen oder zu vertreiben ist, daß wir vielmehr gut thun, sie wie manches andere unabwendbare Übel unserer Civilisation mit möglichster Resignation zu tragen.

Nur mittelbar, so bemerkte ich gleich Eingangs, dürfte eine allmähliche Besserung dieser Zustände sich anbahnen lassen, nur mittelbar und auf weitem Umwege: indem wir in den heranwachsenden Generationen weniger Klavierspieler aufkommen lassen. Diejenigen, die heute bereits Klavier spielen — worunter wohl 50 Stümper auf einen Künstler kommen —, vermögen wir am Ausüben ihrer Fertigkeit nicht zu hindern; wir können aber — jeder in seinem Kreise — dahin wirken, daß künftig nicht

mehr so viele Klavier spielen lernen. Nur dann wird weniger und wird besser gespielt werden. Es ist dies, meine ich, eine wichtige Angelegenheit, von einer weit über das Musikalische hinausreichenden Tragweite. Daß der Kultus der Musik, insbesondere des Klavierspiels, heutzutage übertrieben wird, auf Kosten höherer und dringender Interessen, gehört zu den nicht mehr bestrittenen Wahrheiten. Der pädagogische Wert des Musikunterrichts, den ich gewiß nicht verkenne, wird heute ohne Frage überschätzt und einseitig im Technischen gesucht. Jedes Kind zum Klavierlernen zu zwingen, es stundenlang ans Piano zu schmieden, gleichviel ob es Lust und Talent dazu hat, ist ein Unsinn, eine Versündigung. Der unverhältnismäßige Zeitaufwand, den unsere Jugend dem Klavierspiele opfert, wird zum Raube an der ernsteren wissenschaftlichen Ausbildung.

Wir sehen den Unterricht im Zeichnen auffallend vernachlässigt gegen das Musizieren, und in diesem wieder den Gesang vernachlässigt durch das alles verdrängende Klavierspiel. Was jeder lernen und können soll, ist: in einem Chor mitzusingen. Wie spärlich wird gerade dafür bei uns gesorgt!*) Die Opfer des Klaviers sind nicht bloß

*) In diesem Punkte übertreffen wir allerdings weit die Franzosen, könnten aber manches von den Engländern lernen. So hat die „Bristol Musical Festival Society“ in London (eine Privatgesellschaft, welche alle drei Jahre große Musikfeste veranstaltet) in verschiedenen Teilen der Stadt Singklassen etabliert, in welchen etwa 800 Zöglinge im Chorsingen und besonders im prima vista-Lesen ausgebildet wurden; von den Schülern passierten ungefähr 260 die Prüfung mit Auszeichnung. Das Honorar für den Unterricht beträgt 25 Pfennig für die Stunde. Welchen vorteilhaften Einfluß eine derartige Pflege des Gesanges auf die Leistungsfähigkeit des Chors ausüben muß, ist unschwer einzusehen.

die Zuhörer der klimpernden Schüler, sondern diese Schüler selbst, vor allem die zahllosen jungen Mädchen, welche ihre Nerven abnützen und so viel kostbare Zeit verlieren, um doch so selten gute Pianistinnen zu werden. Wie schön, wie wertvoll ist es, eine gute Pianistin in der Familie zu besitzen! Aber dieser glückliche Phönix findet sich äußerst selten. Möchte doch die Statistik folgende Aufgabe lösen: wie viele Millionen Stunden werden jetzt auf das Klavierspiel verwendet und wie viele Stunden wahrer, genußreicher Musik bringen sie zu Wege? In der That, diese Menge dem Klavier gewidmeter Stunden sollte nur durch eine entschiedene, gebieterische Begabung gerechtfertigt werden.

Ist das Überhandnehmen des dilettantischen Klavierspiels, das obligate Zwangspiano in den Familien zu beklagen, so zeigt sich heute noch bedenklicher die maßlos anschwellende Konkurrenz der Pianisten von Fach, welche als Virtuosen oder als Lehrer das Klavierspiel zu ihrem Lebensberufe erwählen. Davon sollte allerorten so dringend als möglich abgemahnt werden. In erster Linie, glaube ich, wären die Konservatorien verpflichtet, dem Andrange von Klavierschülern entgegenzuwirken, aber gerade sie befördern im Gegenteil die massenhafte Drillung von Pianisten und dadurch das Anwachsen eines bedauernswerten musikalischen Proletariats. Die Musikkonservatorien haben den Beruf, für die Ausbildung und den Nachwuchs von Orchestermusikern zu sorgen. Ehedem hielten sie auch fest an dieser Tendenz, gönnten dem Klavierspiele höchstens eine untergeordnete Stelle und überließen es in der Regel dem Privatunterrichte. Heute droht dieses Verhältnis sich umzukehren; die Zahl der Klavierschüler übersteigt in den

meisten Konservatorien die der Geiger oder Bläser. Greifen wir die nächstbesten Jahresberichte des Wiener Konservatoriums heraus. Dasselbe war im Schuljahr 1898—99 von 392 Klavierzöglingen besucht, worunter 353 Mädchen. Als Beweis, daß dies nicht etwa so sein muß, oder anderwärts so ist, führe ich das Pariser Konservatorium an, das seine Aufgabe richtiger auffaßt. Es nimmt in der Regel von hundert sich bewerbenden Pianisten kaum zehn auf; nur die allertalentvollsten, deren hervorragende Befähigung doch einige Gewähr leistet für ihre künstlerische Karriere. Das ist der richtige Standpunkt. Der absolvierte Geiger oder Bläser findet leicht ein festes Unterkommen bei einem der zahlreichen Theater-, Konzert- oder Ballorchester; für den Pianisten existieren dergleichen sichere Asyle nicht. In Wien hat nach je drei bis vier Jahren stets ein neuer Schwarm junger Pianisten und Pianistinnen mit guten Zeugnissen das Konservatorium verlassen; er überschwemmt zuerst erfolglos konzertierend die kleinen Städte und Badeorte, um sich dann kümmerlich mit Lektionen fortzufristen.

Dem Leser wird das unverhältnismäßige Übergewicht der weiblichen Pianisten aufgefallen sein. Ein schlimmes gesellschaftliches Symptom! In der That gebührt den Klavierspielerinnen eine eigene Strophe, und nicht die heiterste, in unserem heutigen Klageliede. Es geht mit der Klaviervirtuosität in Deutschland jetzt ungefähr so, wie in England mit der Romanschriftstellerei — beide sind fast gänzlich in den Händen der Damen. Wenn wir englische Buchhändleranzeigen durchsehen, so kommt etwa auf ein Dutzend Romane von weiblichen Autoren einer von männ-

licher Herkunft; eine Heerschau über unsere Konzertzettel ergiebt ungefähr dasselbe Verhältnis zwischen Pianisten und Pianistinnen. Ja, in mancher Saison verschwinden bereits die Klaviervirtuosen völlig gegen die Übermacht ihrer „tastenden" Schwestern. Daß die jetzt überall etablierte Fräuleinherrschaft auf dem Klavier weder dem Fräulein noch dem Klavier zu großem Vorteil ausschlägt, wird jeder Kundige zugeben. Die Analogie mit den Romanschriftstellerinnen hört auch bezüglich der Qualität nicht ganz auf: wir haben viele tüchtige Pianistinnen, einige vorzügliche, hie und da erreicht einmal eine die Höhe ausgebildeter männlicher Kunst. Dies bleibt eine Ausnahme, welche die Regel nur bestätigt, die Regel, daß die Frauen durch ihre zartere physische wie geistige Organisation auf ein engeres Kunstgebiet, meistens das der Klein- und Feinmalerei beschränkt bleiben und selbst in ihren glänzendsten Repräsentantinnen ein Letztes, Entscheidendes in der Kunst vermissen lassen. Von den praktischen, socialen Nachteilen des überhandnehmenden Virtuosentums junger Damen möchte ich am liebsten ganz schweigen. Wer fühlt nicht das innigste Mitleid mit all diesen jungen Mädchen, die das Pianospielen zum Lebenszwecke erwählen und auf das bißchen Virtuosität eine Existenz gründen wollen! Nur zu sicher kommt die Reue darüber, so unendlich viel Fleiß und Mühe auf eine Kunstfertigkeit verwendet zu haben, die als öffentliche Produktion sich nicht mehr lohnt, ja kaum noch interessiert.

„Der massenhafte Andrang des weiblichen Geschlechts zum Virtuosentum", schrieb einmal der Musikkritiker Gumprecht, „ist eine böse Krankheitserscheinung der Zeit.

Alle Väter und Mütter sollen sich zwei- oder dreimal besinnen, bevor sie den höchst verantwortlichen Entschluß fassen, ihre Töchter zu Künstlerinnen oder auch nur zu Musiklehrerinnen zu erziehen. Die Frage, von deren Beantwortung hier alles abhängt, die nach dem Talent, kommt dabei gewöhnlich gar nicht in Betracht. Köchinnen, Näherinnen, Verkäuferinnen sind ungleich nützlichere und fröhlichere Mitglieder der menschlichen Gesellschaft, als jene bedauernswerten Geschöpfe, die ohne jeden inneren Beruf zu Pianistinnen gedrillt werden, um ihr Leben lang nur sich und anderen zur Last zu sein. Gerade das Klavier leistet mit seinen von Haus aus fertigen, von aller Unreinheit bewahrten Tönen der leidigen musikalischen Massendressur den verhängnisvollsten Vorschub. Genug des Unfugs wird auf den Tasten jahraus jahrein in den Familien und in den Salons getrieben. Zu verhindern, daß er sich nicht auch in der Öffentlichkeit breitmache, ist eine gebieterische Pflicht der Tageskritik." Die Sache hat wirklich ihre sehr ernste Seite. Wie viel Zeit und Kraft wird nicht fort und fort an den Erwerb der dankloseſten, unfruchtbarsten Fingerbravour verschwendet. Selbst dem Talente ist heutigen Tages die Klaviervirtuosen-Laufbahn mit Dornen besäet. Von ihr gilt Wort für Wort, was Goethe einst von der dichterischen Produktion gesagt: „Das ganze Unheil entsteht daher, daß die poetische Kultur in Deutschland sich so sehr verbreitet hat, daß niemand mehr einen schlechten Vers macht. Die jungen Dichter, die mir ihre Werke senden, sind nicht geringer als ihre Vorgänger, und da sie nun jene so hoch gepriesen sehen, so begreifen sie nicht, warum man sie nicht auch preiset. Und doch

darf man zu ihrer Aufmunterung nichts thun, eben weil es solcher Talente jetzt zu Hunderten giebt und man das Überflüssige nicht befördern soll, während noch so viel Nützliches zu thun ist. Der Welt kann nur mit dem Außerordentlichen gedient sein."

Nur wenn einflußreiche Stimmen nicht müde werden zu warnen, — wenn unsere Konservatorien der Uberproduktion an Pianisten und Pianistinnen entgegenwirken, anstatt sie leichtsinnig noch zu befördern, — wenn endlich jeder von uns im eigenen Kreise seine Kraft dagegen einsetzt: dann und nur dann ist es zu hoffen erlaubt, daß die Geißel, die man schauerlich genug „Klavierseuche" nennt, allmählich mildere Formen annehmen und künftighin weniger Opfer, auf der spielenden wie auf der hörenden Seite, fordern werde.

Der Streit um die Zwischenaktmusik.

Von Lessing bis auf Gutzkow, Dingelstedt, Laube, Ferd. Hiller und Liszt.

Am Todestage Lessings (15. Februar) pflege ich mir eine stille Privatfeier des großen Mannes zu vergönnen und seine „Hamburgische Dramaturgie" wieder zur Hand zu nehmen. In diesem goldenen Buche hat Lessing, so ungern er sich sonst mit musikalischen Fragen beschäftigte, eine Untersuchung über Zwischenaktmusik eingeschoben, welche — soweit meine Erfahrung reicht — gerade von den Musikern wenig gekannt ist. Sie füllt das 26. und

27. Stück der Hamburger Dramaturgie vom Jahre 1767, wo unsere jungen Tonkünstler sie in extenso nachlesen mögen.

Hier sollen nur die leitenden Ideen und wichtigsten Sätze daraus in Erinnerung gebracht werden.

Lessing bespricht am angeführten Orte eine Vorstellung von Voltaires Tragödie „Semiramis“, zu welcher der seinerzeit geschätzte Komponist und preußische Hofkapellmeister Joh. Friedr. Agricola (geb. 1720, † 1774) die Ouverture und Zwischenaktmusiken verfertigt hatte. Lessing beginnt mit dem — heute gar merkwürdig klingenden — Satze: daß das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, weshalb denn Kenner schon längst gewünscht haben, es möchte die Musik, welche vor und zwischen dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr übereinstimmen. Herr Scheibe sei unter den Musikern derjenige, welcher hier für die Kunst ein ganz neues Feld bemerkt und eingesehen hat, daß jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere. Johann Adolf Scheibe (geb. 1708, † 1776) war nicht bloß ein sehr fruchtbarer Komponist, sondern auch Musik-Schriftsteller und Herausgeber einer Wochenschrift „Der kritische Musikus“. In letzterer verbreitet er sich unter anderem über die Eigenschaften und Erfordernisse der Musikstücke, die zu bestimmten Schauspielen komponiert werden. Diesem Aufsatze Scheibes erweist nun Lessing die Ehre eines fast vollständigen Abdrucks und erkennt darin die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Für uns haben die Belehrungen Scheibes

nur noch historischen Wert. Was könnte auch heutzutage ein Komponist mit Regeln wie folgende anfangen: „Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein; insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten.“ „Die Komödie-Symphonien müssen frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigentümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten“ u. s. w. Alle derartigen Regeln sind immer zu weit und zu eng; sie sagen meistens Überflüssiges, das sich von selbst versteht, und übergehen schweigend gerade dasjenige, was zu erfahren am wichtigsten wäre. Lessings nicht zu täuschender Kunstverstand fühlt das auch augenblicklich heraus, indem er nachträglich bemerkt: „Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies.“ Trotzdem säumte Lessing nicht, den Komponisten von Schauspielmusik einige treffende Winke zu geben, z. B.: „In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach: der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen die sie am deutlichsten ausdrücken.“

Nach dieser theoretischen Einleitung wendet sich Lessing zu den Musikstücken selbst, also von Herrn Scheibe zu Herrn Agricola. „Ich will es versuchen," sagt er, „einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung darüber verfallen, und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben bedienen wollte." Lessing unterzieht nun Agricolas Entreactes einer ästhetischen Analyse, in welcher sich die gewissenhaften Angaben der Tonart und Instrumentierung fast drollig ausnehmen, welche ihm, dem Nichtmusiker, offenbar der Komponist selbst an die Hand gegeben, z. B.: „Auf den 5. Akt folgt ein Adagio aus dem E-dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern mit verstärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen." Wenn Lessing ausdrücklich hervorhebt, daß in dem 3. Entreakt „G-Hörner mit E-Hörnern verschiedentlich abwechseln", so möchte man, bei allem schuldigen Respekt, doch darauf wetten, daß Lessing darunter ganz verschiedene Klangfarben vermutet habe. Merkwürdig sind Lessings Äußerungen über die (poetischen) Grenzen, innerhalb welcher eine Zwischenaktmusik sich zu verhalten habe. Er will (mit Agricolas Praxis übereinstimmend), daß die Musik

nach jedem Akt nur aus einem einzigen Satz bestehe und daß dessen Ausdruck sich stets auf das Vorhergehende beziehe. „Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Überraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verraten, und die Musik würde ihn verraten, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte.“ Lessing glaubt also der Instrumentalmusik etwas abraten zu müssen, was sie wunderlicherweise seiner Meinung nach leisten könne. Er bittet den Zwischenaktmusiker, doch den das Überraschende liebenden Dichter nicht dadurch schädigen zu wollen, daß er den Gang des Dramas schon früher verrate.

Im strengen Sinn (und diesen scheint Lessing nach der Genauigkeit, mit welcher er später Agricolas einzelne Zwischenaktmusiken analysiert, anzuwenden) vermag dies aber die reine Instrumentalmusik gar nicht. In einem weiteren Sinn, überleitend zu einer anderen Stimmung, — aus dem Traurigen ins Fröhliche, aus dem Idyllischen ins Heroische, kann sie es allerdings. Und dann darf sie es auch in den Zwischenakten. Wir Neueren dürfen dies wohl aussprechen auf Grund von Meisterwerken dieses Fachs, wie sie im vorigen Jahrhundert nicht existierten. Wenn Lessing die Zwischenaktmusiken Beethovens zu „Egmont“ und Mendelssohns zum „Sommernachtstraum“ gekannt hätte, sein offener Sinn wäre ihrer Wirkung nicht verschlossen geblieben, und er würde die interpretierende Wirksamkeit der Zwischenaktmusik schwerlich bloß auf das im Drama Vorhergegangene beschränkt haben. Die beiden genannten Tondichtungen erblicken ihre Aufgabe

ebenso sehr darin, die Stimmung des vorhergehenden Aktes nachklingen zu lassen, als die des folgenden vorbereitend anzuschlagen; mitunter beides in ein und demselben Tonstück. Beethoven wiederholt nach dem dritten Akt Klärchens eben gehörtes Lied „Freudvoll und leidvoll“ im Orchester und geht daraus ohne Zaudern in ein »Alla marcia« über, das eine ernste kriegerische Stimmung atmet, oder, um mit Lessing zu sprechen, dem Hörer das bevorstehende Einmarschieren der spanischen Truppen „verrät“. In Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum gilt die Zwischenaktmusik nach dem 3. Akt, im leidenschaftlichen A-moll-Satze, dem ängstlichen Suchen des im Walde verirrten Liebespaares Lysander und Hermione, also dem eben Vorhergegangenen; sie leitet aber mit einem lustigen Sprung nach A-dur zugleich zu den drolligen Handwerkerscenen des nächsten Aktes. Der Hochzeitsmarsch ertönt als Zwischenaktmusik vor dem 5. Akt, „verrät“ also das erst im fünften vorkommende Hochzeitsfest. Es bedarf unsrerseits nicht der Versicherung, daß „Überraschungen“, wie der Einmarsch von Albas Truppen oder die Doppelhochzeit im Sommernachtstraum, nur demjenigen durch Zwischenaktmusik „verraten“ werden können, der schon darum weiß. Lessing vergißt momentan, oder will es ignorieren, daß er selber aus Agricolas Semiramis-Musik niemals alles das herausgehört hätte, was er erzählt, würde nicht das Drama und zunächst der Inhalt jedes einzelnen Aktes ihn unzweideutig darüber belehrt haben. „Der Satz nach dem ersten Akt,“ berichtet Lessing, „sucht lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat.“ „Im 2. Akt spielt

Assur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai aus dem G-dur, mit Waldhörnern durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus." Und so weiter durch alle Akte.

Jene Freiheit und Selbständigkeit, welche Lessing früher der Instrumentalmusik gegenüber der vom Text unterstützten Vokalmusik mit Recht nachgerühmt hat, ist bei Zwischenaktmusiken keine absolute. Wir sehen an Lessings eigener Analyse von Agricolas Musikstück, daß der Inhalt jedes vorhergehenden Aktes ihm als eine Art Programm dient, welches der Phantasie des Hörers eine ganz bestimmte Richtung giebt. Es sind keine gesungenen Worte, wie bei der Vokalmusik, wohl aber vorhergesprochene Worte und dargestellte Situationen, welche bei diesen Zwischenaktmusiken „dem Ausdruck nachhelfen". Kein Zweifel, daß die Beschaffenheit der damaligen Musik (Lessing starb volle 10 Jahre vor Mozart, dessen schöpferische Periode er somit nicht erlebte) — dem obendrein musikalisch ungeschulten Lessing ein zu beschränktes Material geliefert hat, als daß er daraus so monumentale Gesetzestafeln hätte errichten können, wie für die dichtende und bildende Kunst. Um so bewunderungswürdiger sind neben manchem Zweideutigen die vielen treffenden Bemerkungen, die er über Aufgabe und Grenzen der Musik macht. Sein Plaidoyer für Beschränkung der Zwischenaktmusik auf je einen einheitlichen Satz führt Lessing schließ-

lich zu dem schönen Ausspruch: „Wer mit unserem Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl den Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und zu belehren gedenkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein alter Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

Selbst wie aus Marmor gehauen, von einer Künstlerhand ohne gleichen, steht der Schluß der Lessingschen Kritik da: „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anderes gehört hat, als ich."

Für den Herrn Agricola und auch für den Herrn Scheibe ist es eine unverdiente Ehre, von einem Lessing also gepriesen zu werden. Gönnen wir den beiden dieses einzige Monument, das sie verewigt, nachdem ihre eigenen Werke längst spurlos versunken und vergessen sind. Es war das eine friedliche Zeit der Musik: einer Musik, „deren Lob mit ihrer Verständlichkeit wuchs". Damals konnte Lessing bona fide den bedenklichen Satz hinstellen, daß ein Tonkünstler, dessen Absichten wir merken, die-

selben auch erreicht habe. Heute unter der Herrschaft der Programmmusiker, der malenden, philosophischen, weltgeschichtlichen Tondichtungen würde Lessing zwar die hohen Absichten dieser Komponisten ohne weiteres „merken“, aber wohl entschieden gegen das Zugeständnis protestieren, daß sie diese Absichten auch „erreicht“ haben.

Bemerkenswert ist, daß Lessing und seine Zeitgenossen nur eine Diskussion über die wünschenswerten Eigenschaften der Zwischenaktmusik kannten, keineswegs über die Zulässigkeit von Zwischenaktmusik überhaupt. Nur das Wie kam ihnen in Frage, niemals das Ob? Daß auch zum Schauspiel Musik gehöre, stand Lessing außer Zweifel, und wir haben gesehen, welche Wichtigkeit er ihr beilegte. Die Frage, ob man überhaupt Zwischenaktmusik machen, oder sie nicht vielmehr ganz verbannen solle, ist erst in unseren Tagen aufgetaucht und hat leidenschaftlichen Streit erregt. Es ist ein höchst interessanter Prozeß, in welchem die geistreichsten Leute vom dramatischen Fach als Ankläger und Verteidiger der Zwischenaktmusik auftraten und in glänzenden Repliken und Dupliken wichtige Prinzipienfragen streiften. Aus diesen modernen Prozeßakten für und wider die Zwischenaktmusik möge hier das Interessanteste bündig rekapituliert und schließlich auch dem Votum des Verfassers ein bescheidenes Plätzchen gegönnt werden.

II.

Im Jahre 1855 hatte man im Berliner Hoftheater bei Dawisons Gastspiel zuerst die Zwischenaktmusik beseitigt, um Raum für Sperrsitze zu gewinnen. Da sich

dort niemand ob dieser Entbehrung ein Leids anthat, begann die Journalistik mit Lebhaftigkeit die Frage zu diskutieren, ob nicht überhaupt die Musik bei Schauspielen zu kassieren wäre. Die Sache ist insbesondere dadurch anziehend, daß sie einen jener ästhetischen Kollisionsfälle bildet, in welchen das Interesse der einen Kunst dem einer anderen zuwiderläuft.

Es war zuerst der geistreiche Komponist Ferdinand Hiller, welcher (in der Kölnischen Zeitung) als geharnischter Ritter für die Würde der Tonkunst einhieb, damit man doch endlich die Musik des schmählichen Sklavendienstes enthebe, den sie in den Schauspiel-Zwischenakten zu leisten hat. Er wies nach, wie fürs erste schon die technischen Bedingungen, an welche die Zwischenmusik gebunden ist, z. B. die bestimmte Länge der Stücke, sehr schwer vollständig zu erfüllen sind. Noch weit häckeliger zeige sich die dramatische Anforderung an den Inhalt der Musik, welcher stets die Stimmung des vorhergehenden Aktes nachzuklingen, zugleich aber diejenige oft ganz entgegengesetzte einzuleiten habe, mit welcher der nächste Akt anhebt. (Wie man sieht, ist hier die Lessingsche Anschauung bereits beseitigt.)

Um diese Überleitung nicht durch rohes Aneinanderfügen, sondern durch feine Schattierung zu erreichen, bedürfte es der Kunst der größten Komponisten, welche kaum besondere Lust zu solcher Arbeit empfinden werden. Überdies müßten die Kompositionen auf das ausdrucksvollste vorgetragen und vom Publikum aufmerksam aufgefaßt werden. Dies alles sei, wie man allgemein zugestehen wird, nicht erreichbar, — man führe daher, nach Hiller,

die Schauspiele **ohne** Musik auf, und niemand werde sich nach letzterer sehnen.

Daß diese Sehnsucht aber trotzdem möglich, bewies alsbald ein Aufsatz (in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd") von **Gutzkow**, dessen dramaturgische Einsicht und Erfahrung gewiß geeignet waren, in derlei Fragen den Ausschlag zu geben. Gutzkow erklärt die Ausfüllung der Zwischenakte durch Musik für so notwendig zur Erhaltung der geeigneten Stimmung im Publikum, daß sie durchaus nicht entbehrt werden könne. Kein Autor, sagt er, der selbst je ein Stück auf die Bühne gab, wird sich von der Zwischenaktmusik trennen wollen. Sie fällt in die Ruhepause des Urteils, aber sie sorgt dafür, daß das Urteil nicht aus der Spannung kommt, sie erhält die Stimmung des Anteils, sie macht manche Schwäche des Abends gut, sie erhöht die Wirkung dessen, was gelungen. „An jenen Dawisonschen Abenden hatte der fallende Vorhang nur die Kritik eines aufgeregten Publikums freizugeben. Anders aber ist es bei einem Drama, das die Bühnenverwaltung nicht unter dem Schutze einer nur auf die Darstellung des fremden Künstlers gerichteten Neugier aufführt. Ohne Zwischenaktmusik wird sie wenig Novitäten zur Geltung bringen. Sie wird einen minder ansprechenden zweiten, dritten oder vierten Akt schon zur Klippe der im übrigen vielleicht wertvollen Arbeit machen, sie wird die Mühe des Einstudierens scheitern lassen, wenn sich nach dem Fallen des Vorhangs das Publikum der Ernüchterung und der Tonangabe der ewig Mäkelnden preisgiebt."

Auf diese Zwischenakt-Verteidigung des berühmten Schriftstellers replicierte nun wieder ein berühmter Ton-

künstler, Franz Liszt, in der Musikzeitschrift „Echo“. Sein Aufsatz verlangt, übereinstimmend mit Hiller, nur noch viel heftiger, die Abschaffung der Zwischenaktmusik. Während Hiller mehr die praktischen Inkonvenienzen dieser Einrichtung betonte und seinen Angriff durch mancherlei humoristische Lichter milderte, holt Liszt seine Gründe gegen die Zwischenaktmusik aus den höchsten Sphären der Musik und donnert mit dem ganzen Pathos eines Streiters für die beleidigte Majestät der Tonkunst. Die Zwischenaktmusik ist ihm „ein alter Schlendrian, der die Musiker unnützerweise ermüdet, sie entnervt, und sie durch eine Menge schlechter Angewöhnungen, welche bei einer für den Künstler demütigenden Beschäftigung nicht ausbleiben können, für die zur Ausführung unserer großen Werke erforderlichen ernsten Studien öfters untauglich macht.“ Die Entreakte haben, nach Liszt, mit der Kunst eigentlich gar keine Berührung. „Sie nähren sich von allen Gattungen Musik, ohne selbst eine Gattung zu bilden, brauchen Mozart so gut wie Strauß zu Lückenbüßern und setzen sich darüber hinweg, daß sowohl Mozart als Strauß ihre Werke in der stoffreichen, eilfertigen, ad libitum zerstückelten und noch mehr ad libitum angehörten Aufführung nicht als die ihrigen anerkennen möchten.“ Die zu gewissen Dramen geschriebenen Zwischenaktmusiken (Egmont, Sommernachtstraum, Preciosa) nimmt Liszt von seinem Verwerfungsurteil aus, denn sie bilden eine eigene Kategorie von Musik und verdienen besonders angezeigt und gewissenhaft einstudiert zu werden. Aber „die Regel darf nicht alberne oder albern gegebene Musik in den Räumen dulden, welche zum Spielen und Anhören der besten be-

stimmt sind". Liszt definiert die Zwischenaktmusik als „schlechte Musik, die von guten Musikern gemacht wird". Und selbst „ein Mondbewohner oder Wüstenmensch müßte darin eine gleiche Verletzung für die Poesie wie für die Musik erkennen". Liszts geistreiche Sätze, vom reinsten Enthusiasmus für die Tonkunst und vom lebhaftesten Wohlwollen für die Musiker diktiert, leiden wie die Hillerschen an der Einseitigkeit, das Interesse des Schauspiels in dieser Frage zu ignorieren oder auch rundweg zu leugnen.

Dieses letztere Interesse fand nun neuestens in dem Dramaturgen Heinrich Laube einen nüchternen, aber desto überzeugenderen Verteidiger. Giebt es etwas Pikanteres, als zu sehen, wie zwei ausgezeichnete Musiker, Liszt und Hiller, gegen die Musik im Schauspiel agitieren, während zwei Dichter — davon einer (Laube) der Musik stets gleichgültig, der andere (Gutzkow) beinahe antipathisch gegenüberstand — auf das eifrigste für die bedrohte Musik im Schauspiel eintreten? Was Laube, der geistvolle und erfahrene Dramaturg, zu Gunsten der Zwischenaktmusik anführt, ist so überzeugend, daß wenigstens die Hauptsätze davon hier Platz finden mögen.

Laube sagt: „Das Abschaffen der Zwischenaktsmusik ist eine Barbarei. Musik vor Beginn einer dramaturgischen Darstellung und während der Pausen erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung; sie ist ein überaus wertvolles poetisches Hilfsmittel. Die Benutzung solch eines poetischen Hilfsmittels müßte erfunden werden, wenn es unbekannt geblieben wäre in den Schauspielhäusern; das längst erfundene Hilfsmittel zerstören, heißt Poesie zerstören. Seht

sie mir an, die Schauspielsäle, in denen auch der Orchesterraum von Zuschauern besetzt ist! Diese Zuschauer blicken wie fragend drein: Was wollen, was sollen wir hier? Was steht zu erwarten? Eine Diskussion? Eine Vorlesung? Oder gar eine Hinrichtung? Da giebt's keine Spur von Sammlung, für einen künstlerischen Vorgang, welcher unsere Phantasie, unser Herz, unseren erhobenen Geist in Anspruch nehmen soll. Nein, gründlich nüchtern bleiben wir, und der Gedanke liegt ganz nahe: s' ist doch kurios, daß man sich daher setzt, um drei Stunden lang ein überspanntes Treiben da oben anzusehen, eine künstliche Erregung, eine Faxe! Ich liebe es gar nicht, daß sich die Musik breitmache im Schauspiele; ich finde Beethovens Musik zum „Egmont" sehr schön, aber sie belästigt mich in der „Egmont"-Vorstellung, weil sie mir keine Ruhe läßt für den Genuß der Dichtung und weil sie mir dadurch die Dichtung beeinträchtigt. Aber so störend Musik sein kann, wenn sie mit breiter Selbständigkeit im Drama auftritt, so förderlich kann sie sein, wenn sie bescheiden wichtige Punkte des Dramas begleitet und dadurch hebt, wenn sie die Pausen in der Aufführung des Dramas mit ihrem Schwunge und ihrem Reize belebt, mit jenem Reize sinnlicher Anregung, welche unsere Gefühlsnerven in Schwingung versetzt. Hauptkunst in der Oper, soll sie im Drama Hilfskunst sein, nicht mehr und nicht weniger. Die Musiker selbst sind sämtlich, ich weiß es, geschworene Feinde der Zwischenaktmusik. Ihr kindlicher Stolz will sich nicht zur Hilfsarbeit hergeben. Nächstens wird der Maler ein Bild, der Bildhauer eine Statue für die Bühne verweigern, weil Bild und Statue nicht die Hauptgegenstände

auf der Bühne seien. Man wird unbedacht eingestehen, daß man von der tiefinneren Zusammengehörigkeit aller Künste nichts weiß und daß man ein künstlerischer Handwerker ist. Wenn dann auch die Dichter keine Operntexte mehr schreiben werden, weil der Text nur eine Folie sei für die Musik in der Oper, dann wird die Thorheit offenbar werden. Freilich ist die Zwischenaktmusik eine undankbare Aufgabe für die Musiker, und es wird auch der wohlfeile Spott derer nie ausgehen, welche übertriebene Forderungen an dieselbe machen. Trotz alledem ist sie notwendig."

Es ist bemerkenswert, daß Laube dieser seiner Überzeugung sogar ein namhaftes finanzielles Opfer brachte. Als er die Direktion des Leipziger Stadttheaters antrat, war dort bereits, nach dem Vorgang von Berlin, München und vieler norddeutscher Städte, die Zwischenaktmusik abgeschafft — aus Sparsamkeit, wie sich fast von selbst versteht. Laube führte die Zwischenaktmusik sofort wieder ein, obgleich er sein Budget dadurch um einige tausend Thaler mehr belastete. Es war nicht sicher, ob ihm diese Summe nicht sehr empfindlich sein würde beim Abschluß der Jahresrechnung, aber er schlug sie ohne Bedenken in die Schanze. „Wie konnte ich," erzählt er, „ein gutes Schauspiel aufbringen wollen mit diesem Niederschlag von Trockenheit, welcher die Vorstellungen arg beeinträchtigt? Am Ende ist es auch eine falsche Sparsamkeit; denn wenn die Vorstellungen reizloser werden, dann werden sie auch in geringerem Maße besucht." Köstlich kontrastiert dieser letzte Satz mit der Gegenschrift von Liszt, welcher gleichfalls das finanzielle Motiv anführt, aber für seine Ansicht in ganz entgegengesetztem Sinne. Liszt räumt ein, daß

die Zwischenaktmusik im Berliner Hoftheater nicht artistischen Gründen geopfert worden sei, sondern der Kasse, „dieser unbeugsamen Parze der Theaterspiele“. Aber dies bekräftigt nur seine Überzeugung, „daß die so oft scheinbar sich kreuzenden Faktoren (— die materielle Spekulation und die geistigen Interessen der Kunst —) sich solidarisch zu einander verhalten, daß ihre vermeintliche Divergenz nur auf falschen Berechnungen beruht und daß die Schmälerung der Einnahme eine frühere oder spätere unvermeidliche Folge von Verletzung gerechter Forderungen der Kunst sind. Es ist viel wahrer, als man bis jetzt erkannt hat und zugeben will, daß Defizits der Kunst immer mit der Zeit in Kassendefizits auslaufen.“ Also nach Liszt ist die Zwischenaktmusik ein Kunstdefizit, das sich auch durch schlechtere Kassenerfolge rächt. Nach Laube ist sie eine Notwendigkeit, welche die darauf gewendeten Auslagen durch bessere Kassenerfolge lohnt. Somit sagt der eine das gerade Gegenteil vom anderen. Die langjährigen Erfahrungen der Wiener Schauspielhäuser bestätigen unbedingt die Ansicht Laubes. Das Burgtheater, würde durch Abschaffung des Orchesters nicht bloß eine sehr große Ausgabe ersparen, sondern gleichzeitig eine bedeutende Mehreinnahme erzielen, da vier bis fünf Reihen Parkettsitze in dem freiwerdenden Raum anzubringen wären. Die Zwischenaktmusik ist somit für das Burgtheater in finanzieller Beziehung zugleich „damnum emergens“ und „lucrum cessans“, juristisch zu sprechen. Daß man trotzdem nicht daran rührt, beweist, wie fest man von ihrer Notwendigkeit überzeugt ist. Auch Laubes Nachfolger, Franz Dingelstedt, widmete ihr die sorgfältigste Aufmerksamkeit, obwohl

er für seine Person ganz wohl ohne alle Musik zu leben vermochte und nicht eine Note kannte.

In musikalischen Dingen gebührt sonst den Musikern das entscheidende Wort. Allein die ästhetischen Gründe, die sie gegen die Zwischenaktsmusik anführen, halten eine unbefangene Prüfung nicht aus. Hiller und Liszt gehen von einer idealeren Anschauung der Musik aus als Gutzkow, Laube und Dingelstedt; leider von einer zu idealen. Wie die Theorie manchmal das Übliche unterschätzt, so pflegt sie in der Erörterung der Zwischenaktmusik zu hoch zu greifen: Das Publikum hat in Wirklichkeit nicht das Bedürfnis, in derselben idealen Stimmung erhalten oder gesteigert zu werden, welche der Dichter den Akt hindurch im Zuschauer erregt hat. Vielmehr empfinden wir nach der ungeteilten Aufmerksamkeit auf den Vorgang des Aktes das Bedürfnis nach einer kurzen Ruhe. Das überall geltende Naturgesetz vom Wechsel der Anspannung und Erholung wiederholt sich genau bei der geistigen Thätigkeit, mit welcher wir ein Drama verfolgen. Wir fühlen da nach jedem größeren Abschnitt das Bedürfnis, Sinn und Geist für eine Weile von der Anstrengung zu erholen, nach längerer Selbstentäußerung wieder zu uns zu kommen. Man denke sich nach jedem Akt eines Shakespeareschen Trauerspiels einen Symphoniesatz von Beethoven vom großen Orchester auf das feurigste vorgetragen und gestehe, ob man sich dieser geistigen Anspannung gewachsen fühle. Eine Zwischenmusik, die sich ihrem ästhetischen Ideal möglichst nähern, folglich den ganzen Abend hindurch die Phantasie des Hörers keinen Augenblick freigeben würde, müßte etwas Atembeklemmendes haben. Beethovens

Zwischenakte zu Goethes „Egmont“ sind dem Musiker das Höchste in diesem Fach; aber gerade deshalb durfte Laube als Dramaturg gestehen, daß sie ihn in der Vorstellung selbst „belästigen“. Das Verlangen, die Zwischenaktmusik als gleichstrebende und gleichvermögende Bundesgenossin dem Drama beizugesellen, besteht nur in der Theorie, nicht in der Wirklichkeit. Auch Hiller klagt über die Unaufmerksamkeit und die laute Konversation bei der Zwischenaktmusik und folgert daraus, man solle die Leute lieber ganz ungehindert ohne Musik plaudern lassen. Unser trefflicher Freund vergißt, daß es noch etwas Betrübenderes giebt, als die allgemeine Unaufmerksamkeit bei einer Musik, nämlich die ausdrückliche Bestimmung einer Musik, solche General-Unaufmerksamkeiten zu würzen. Die Musik in den Zwischenakten giebt das klingende Medium ab, in welchem die Konversation schwimmt. Sie verknüpft auf einer unabsehbar tieferen Stufe, als es das Schauspiel gethan, die isolierten Einzelbestandteile einer großen Versammlung zu einer Art von momentanem Gesamtinteresse. Die Berichte über die neuen Entmusizierungs-Versuche lauteten alle dahin, daß diese Vorstellungen etwas eigentümlich Nüchternes, Gedrücktes hatten.

Die Zwischenaktmusik ist unentbehrlich — allein über das Warum darf man sich keine Illusionen machen. In ihrer Benutzung für Zwischenakte wird die Musik bei derjenigen Seite gepackt, wo sie sterblich ist, sterblich und dennoch unersetzlich. Die Luft soll lieblich erschüttert, die Aufmerksamkeit halb zerstreut, halb angelockt werden.

Es kommt der Musik als Eigentümlichkeit zu, daß sie wie gar keine andere Kunst zu den höchsten und zu den

alltäglichsten Zwecken verwendet werden kann. Letzteres ist überall dort der Fall, wo dem Zuhörer nicht daran liegt, einer bestimmten Musik zuzuhören, sondern nur überhaupt Musik zu hören, d. h. von Tönen umgaukelt und sinnlich angeregt zu sein.

In einem bekannten Büchlein habe ich vor Jahren versucht, diese Eigentümlichkeit der Tonkunst und die Verschiedenheit zwischen einer ästhetischen und einer rein elementarischen Aufnahme derselben genauer zu begründen. Hier ist nur auszusprechen, daß die Zwischenaktmusik bei Schauspielen entschieden in die letztere Kategorie gehört. Beim Tanz und beim Marsch ist die Bedeutung der Musik eine höhere als im Zwischenakt, sogar bei den Reiterkünsten im Cirkus spielt sie eine wesentlichere, weil rhythmisch unentbehrliche Rolle.

Sobald lediglich im Interesse der Tonkunst gesprochen wird, ist gegen die Abschaffung ihrer Zwischenaktfrohne nichts einzuwenden. Der Dramaturg ist aber gar nicht in der Lage, das Interesse der Tonkunst dem theatralischen voranzustellen. Die Dienste, welche sie leistet und in alle Ewigkeit leisten wird, nimmt er in seinen Sold. Er begehrt nicht Hand und Herz von ihr, nur die Gefälligkeit, ihn eine kurze Strecke Wegs zu begleiten.

Diese Stellung einmal zugegeben, wird man sich auch über die Wahl der Musikstücke für Zwischenakte leichter vereinigen. Kein rechter Musiker wird Beethovens Symphonien oder Webers Ouverturen ausliefern wollen, damit dabei Tagesneuigkeiten besprochen und die Toiletten gemustert werden.

Es ist wohl das beste, die beiden Seiten der Musik, ihre souveräne und ihre dienende, möglichst zu trennen. Jede Bestrebung, hier zu vereinigen, wird zum Mißerfolg führen.

Klassische Kompositionen gehören nur ins Konzert, weil da das Publikum durch sein bloßes Erscheinen die Garantie leistet, zuhören zu wollen. Für die Ausfüllung von Schauspielpausen werden Stücke, welche den Charakter des Dramas nicht Lügen strafen und den musikalischen Geschmack nicht beleidigen, ihren nächsten Zweck erfüllt haben.

Bei außergewöhnlichen Anlässen (Egmont, Sommernachtstraum) wird man eine größere Teilnahme vom Publikum auch erwarten dürfen. Für die Regel des Alltags wäre es aber ein ganz unzulässiges Begehren. Die Aufnahme tiefer gedankenreicher Kompositionen mutet uns eine größere Anstrengung zu, als wir im Drama auf Musik verwenden wollen und können. Klassische Kompositionen sind es nicht, was dem Repertoire der Zwischenaktmusiken not thut, sondern kleine, wohlklingende Stücke, an deren Zusammenhang nichts zu verlieren ist.

Daß man es verschmäht, für Zwischenakte von Possen und Lustspielen gute Tanzmusik auszuwählen, die ja für diesen Zweck wie geschaffen ist, scheint mir eine engherzige Prüderie.

Was die Ausführung der Zwischenmusiken betrifft, so hat das Publikum ein Recht, zu verlangen, daß sein Gehör nicht beleidigt werde; denn wenn es auch nicht zuhört, so hört es doch. Die Musik aber läßt sich nicht verstecken.

Wir kommen somit zu dem Schlußsatz: man behandle

die Zwischenaktmusik nicht wie einen gleichberechtigten Kunstbestandteil dramatischer Aufführungen und ihr Verhältnis zum Drama nicht als ein ideales Zusammenwirken beider Künste, sondern als ein äußerliches, durch Zweckmäßigkeit und Sitte gebilligtes Attribut der Vorstellung. Die Sorgfalt, welche man auf die Ausstattung der Vorstellungen, auf Ausschmückung des Zuschauerraumes, auf Beleuchtung und Dekorierung wendet, widme man in gleicher Weise der musikalischen Draperie der Zwischenakte. Damit hebt man das Drama, ohne die Tonkunst zu erniedrigen.

Musikfeinde.

Unter dem aufregenden Titel „Contre la Musique“ schenkt uns der greise Poet und Akademiker Victor de Laprade ein stattliches Buch, welches ihm unter musikalischen und sonstigen gefühlvollen Seelen wenig Freunde zuführen dürfte. Auf einen so umständlichen Feldzug gegen die Musik hatte es der Dichter der „Evangelischen Oden“, der poetische Milchbruder Lamartines, anfangs nicht abgesehen. Eine kleinere Abhandlung über „Philosophie der Musik“ war früher von ihm erschienen, welche den Grundstock des neuen Buches bildet. Laprade hatte darin mit so verbissener Vorliebe bei den Schattenseiten der Musik und ihrer Verehrer verweilt, daß letztere ihn öffentlich als einen „unversöhnlichen Feind der Tonkunst“ bezeichneten. Durch diesen Vorwurf gekränkt und oben-

drein durch eine feine Gegenschrift von Mr. de Falloux zur Abwehr aufgestachelt, schrieb nun Laprade sein Buch „Contre la Musique“, welches seine ursprünglichen Ansichten weiter ausführen, durch neue Beweismittel schützen und seinen Gegnern einleuchtend machen sollte.

Ein ganzes Buch „gegen die Musik“ besitzen wir meines Wissens in der deutschen Litteratur nicht, aber zahlreiche scharfe Ausfälle, die in wenigen Zeilen oft mehr Gift enthalten, als manches lange Kapitel des würdigen Laprade. Namentlich zwei solche Stellen fallen mir als besonders charakteristisch ein; sie mögen — als in Musikkreisen weniger bekannt — hier ein Plätzchen finden. Der erste Ausfall steht in Gutzkows einst vielbesprochenem, jetzt halbverschollenem Roman „Wally“ und lautet: „Was soll uns überhaupt Musik, diese klingende Mathematik? In den großen Musikern habe ich immer Leute gefunden, die, obschon sie immer mit Schlüsseln umgehen, doch über nichts Aufschluß geben können. Wenn ich bei irgend einem Musikstücke ein solcher Narr bin, dadurch und deswegen an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben, so verbinden zu gleicher Zeit andere damit einen Begriff, der vielleicht der entgegengesetzte ist. Nein, die Musik wird aufhören, zu den ersten Künsten gerechnet zu werden. Nähert sich die Musik in der Oper nicht schon immer mehr der rhetorischen Deklamation? . . . Was sind Hunderttausende in der Welt ohne das bißchen Fortepiano, was sie spielen können!“ Noch reizender ist folgende Bosheit, welche der geistreiche Hermann Presber in seiner Novelle „Ein Anempfinder“ gegen die Musik abschnellt: „Der Ton ist die tönende Seele. Bei tönenden

Seelen findet sich aber meistens kein Geist. Die Musik ist die einzige Kunst, in welcher neben dem Talente die Dummheit ein fröhliches Fortkommen findet und frech und anspruchsvoll auftreten darf. Ja ja! Die Musik ist die gesellschaftlichste und geselligste Kunst. Es fragt sich nur, wer sich in der rein musikalischen Gesellschaftlichkeit und Geselligkeit lange wohl befindet. Gieb einem Menschen das hohe C und das tiefe C, und er wird dir wie jener mit Gold beladene Esel Philipps von Macedonien in alle Städte und Gemächer dringen."

Mit den Waffen des Humors, des gutmütigen oder des ätzenden, kämpft Herr v. Laprade keineswegs; er will nicht verspotten, sondern belehren, und thut dies durchweg mit Ernst und Überzeugung. Den Titel seines Buches bezeichnet er selbst im Vorworte als lügnerisch, als einen „titre menteur", der nicht sowohl herausfordernd, als herausgefordert sei durch unbillige Gegner. Denn er selbst, Laprade, sei nichts weniger als ein Feind der Musik, „dieser bezauberndsten aller Künste". In unserer Zeit fordere man aber leider unbedingte Bewunderung auf allen Gebieten; den Mißbrauch, die Übertreibung einer Sache bekämpfen, heiße sofort „ihr Feind sein". Wir glauben es dem greisen Poeten aufs Wort und muten ihm eine wirkliche Feindschaft oder eine Verachtung gegen die Musik so wenig zu, wie den Deutschen Gutzkow, Presber, Heine und anderen, die irgend einmal ihrem Ärger über die gefährlich um sich greifende Musik-Epidemie Luft gemacht haben. Sie sind im Grunde nur Gegner einer sinn- und maßlos musizierenden Gesellschaft, welche der Tonkunst den höchsten Rang unter den Künsten ein-

räumen und das Recht des Gedankens herabsetzen möchte neben jenem der Empfindung. Nicht „gegen die Musik“ fühlen sich unsere Ritter vom Geiste gereizt und kampflustig, sondern gegen die Nachteile, welche ihr einseitiger und übertriebener Kultus für die allgemeine Geistesbildung herbeiführt. Selbst die auffallende Bitterkeit in Aussprüchen wie die früher citierten können wir leicht begreifen und vergeben. Muß es doch gerade Schriftsteller und Dichter, welche ihr Leben der inhaltreichsten Kunst, der Kunst des Wortes und Gedankens gewidmet, tief verstimmen, wenn sie allenthalben die Bevorzugung der Musik, dieser Kunst der schönen Inhaltlosigkeit, zu erfahren haben. Mit einer Art Beschämung erleben sie ja täglich, wie in unseren großen und kleinen Gesellschaften unersättlich musiziert, aber höchst selten vorgelesen wird, und die schlechteste Oper eine längere Konversation hervorruft als das beste neue Buch. Es ist bemerkenswert, daß Dichter und Schriftsteller lediglich die Rivalität der Musik, nicht die der Malerei oder Architektur als feindselig empfinden. Übrigens sind es nicht die Poeten allein, sondern mitunter auch Musiker von Beruf, welche durch die Aufdringlichkeit und geistlose Unersättlichkeit des allgemeinen Musiktreibens sich in ihrer ernsteren, keuscheren Musikliebe verletzt und in eine Art von Opposition getrieben fühlen. Ein Musiker, einer unserer besten (Ferdinand Hiller), hat einmal den Klageruf „Zu viel Musik!“ an die Spitze eines tonabwehrenden Aufsatzes gestellt. Die Übertreibung ist es, die Übertreibung eines an sich löblichen und von uns geteilten Gefühles, was den Geist des Widerspruches wachruft. Wer hätte es nicht an sich selbst einmal erfahren,

daß er gegen einen talentvollen Komponisten oder Schriftsteller kühler und strenger gestimmt wurde, sobald diesen das große Publikum auf Kosten anderer zu überschätzen und mit dieser Überschätzung herausfordernd zu prahlen begann? Und ähnlich wie mit einzelnen Künstlern mag es uns einmal auch mit einer ganzen Kunst ergehen. Die maßlose Herrschaft der Musik in unseren Tagen, die Gutzkowschen Hunderttausende, die nichts sind ohne ihr bißchen Klavierspiel, und die Presberschen goldbeladenen Esel vom hohen und vom tiefen C können mitunter dem ehrlichsten Musikfreunde Worte entreißen, die nach Musikfeindschaft schmecken. Ich selbst mußte eines Tages den Vorwurf lesen, daß meine bekannte Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" ohne alle Liebe für die Musik geschrieben sei. Allerdings hatte die Musikschwelgerei, wie sie insbesondere in Österreich wucherte, mich zum Nachdenken gedrängt, ob wir darin nicht zu weit gehen und möglicherweise zu tief sinken? Das Bedenken, es könnte die Energie einer so viel und leidenschaftlich musizierenden Nation eines Tages für höhere Aufgaben versagen, schien mir ernst genug und nicht zu bemänteln. Manch scharfer Ausspruch des genannten Büchleins gegen die blinde Überschätzung der Musik und ihren einseitigen Kultus war lediglich aus der Opposition geflossen, die gleich einer Notwehr uns von den Fanatikern derselben Muse abgezwungen wird. In Wahrheit spricht darin nicht ein Musikfeind gegen die Musikfreunde, sondern ein Musikfreund gegen die Musiknarren. Die Erwähnung meiner eigenen Schrift mag hier Entschuldigung finden, weil sehr vieles in de Laprades Buch vollkommen mit dem übereinstimmt, was ich vor 40 Jahren schrieb. Neues

dürfte man in musikalischer und philosophischer Untersuchung bei Laprade kaum antreffen, aber viel Wahres und Treffendes, insbesondere in Bezug auf französische Zustände. Allerdings hätte letzteres auf einem viel kleineren Raum Platz gefunden, als auf 358 Oktavseiten, und würde, knapper zusammengedrängt, an Wirkung gewonnen haben. Die Mehrzahl der französischen Schriftsteller, welche ihre Sprache so mühelos und meisterlich handhaben, werden durch diesen Vorzug gern zu breiter Redseligkeit verleitet.

Daß de Laprade sich ausdrücklich für einen Freund der Musik und warmen Verehrer Mozarts und Beethovens erklärt, ist vielleicht nicht ganz überflüssig, seit die französischen Schriftsteller von ihrem berühmten Kollegen Alphonse Daudet als ganz und gar unmusikalische Menschen denunziert worden sind. In einer empfehlenden Vorrede zu dem unbedeutenden Buche eines jüngeren Freundes („Instruments et Musiciens" von Léon Pillant) sagt nämlich Daudet: „Im allgemeinen ist den Schriftstellern die Musik ein Greuel. Man kennt die Ansicht Théophile Gautiers von dem „unangenehmsten aller Geräusche": Victor Hugo, Banville, Leconte de Lisle, Saint-Victor teilen dieselbe vollständig. Goncourt rümpft die Nase, sobald man ein Piano öffnet. Emile Zola erinnert sich dunkel, in seiner Jugend auf irgend etwas gespielt zu haben, er weiß nicht mehr recht, was es war, Flaubert gab sich zwar gern das Ansehen eines Musikkenners, allein das geschah nur Turgéniew zu gefallen, welcher seinerseits wieder niemals eine Musik geliebt hat, außer die im Salon der Madame Viardot."

Was Laprade bekämpft, ist nur das Übermaß in Genuß und Ausübung der Musik und dessen schädliche Einwirkung auf das geistige Leben der Nationen. Die Musik, klagt er, ist schlechtweg die Kunst unserer Zeit. Den Beweis ihrer Herrschaft liefert das ungeheure Budget, das sie jährlich verschlingt. Die Statistik belehrt uns, daß für keine Kunst so viel Geld ausgegeben wird (vom Staate, von Instituten und von Privaten), wie für die Pflege der Musik. Was ihre so hoch gepriesene moralische Macht betrifft, so erinnere man sich, daß die großen und die kleinen Despoten sie stets protegiert haben. Musik sei die Lieblingskunst unterdrückter Völker. Das am wenigsten musikalische Volk sei unstreitig das freie England. Die Franzosen haben zu allen Zeiten ihrer historischen Größe falsch gesungen; das schadete nichts, da sie richtig zu denken und tapfer zu handeln verstanden. Jetzt sei auch Frankreich fortgerissen von dem musikalischen Fortschritte und sein „neuer Geist" eng verbunden mit der aus Deutschland und Italien importierten Kunst. So immense Summen wie Paris für das neue Opernhaus, bewillige ein Volk sonst nur für religiöse Zwecke. Es sei aber auch heutzutage wirklich eine Religion, ein Kultus, wofür ein Opernhaus errichtet wird. Man muß um jeden Preis einen Tempel für die neue Gottheit bauen, eine Andachtsstätte für all die Pilger der Wollust, die nach Paris strömen. „Das neue Opernhaus ist die wahre Kathedrale des Materialismus." Laprade fühlt bei diesem Satze, daß er doch zu weit gegangen, nicht in seiner Opposition gegen die herrschenden Zustände in Frankreich, die ihm ein Greuel sind, wohl aber in seinen Anklagen gegen die

Musik. „Es ist wahr", fügt er bei, „daß die Musik eigentlich nicht viel bedeutet in diesen Herrlichkeiten unserer Oper; sie liefert nur den Vorwand zu dem Tempel, der in Wahrheit ganz anderen Göttinnen dient. Allein die Musik, diese scheinbar unkörperlichste aller Künste, ist doch die Veranlassung für all den entwürdigenden und grobsinnlichen Luxus, der sich in den Opernhäusern breit macht und die wahren Andächtigen verscheucht. Das nackte Vergnügen, ohne jede höhere geistige Beimischung, wird hier unter dem Kommando der Musik, welcher sich alle anderen Künste gehorsam unterwerfen, zum Selbstzweck erhoben."

Laprade erblickt und verabscheut in der Herrschaft der Musik keineswegs etwas Vereinzeltes; er citiert als Mitschuldige an der allgemeinen Verderbnis die Entwickelung der Naturwissenschaften und das Auftreten der Demokratie. Dies sind ihm drei gleichzeitige und engverbundene Erscheinungen, drei zusammenwirkende Faktoren des moralischen Verfalles. Er stellt sich das künftige Frankreich unter dem Bilde einer immensen Spieldose vor, die mit Dampf zwischen zwei Schienen getrieben und von einer „großen Nation" bevölkert ist; der Mechaniker steht im Mittelpunkte und dreht eine Kurbel, um die Bewegung zu beschleunigen oder zu verzögern, während die Reisenden, durch süße Melodien in Halbschlummer eingelullt, ohne Aufenthalt dem nächsten Zusammensturze entgegengeführt werden.

Jedes Kapitel des Buches „Contre la Musique" enthält Wahres und Begründetes, fast jedes aber läuft in Übertreibungen aus und gelangt zu irgend einem Punkte, wo der wohlmeinendste Leser nicht mehr mitgehen kann.

Um unsere musiktolle Gegenwart herabzusetzen gegen das Altertum, preist der Verfasser die spartanischen Richter, welche den Musiker Timotheus bestraften, weil er drei neue Saiten seiner Lyra hinzuzufügen gewagt. „Unsere Zeit," meint Laprade, „würde den Verbesserer wahrscheinlich krönen, anstatt ihn zu strafen." Gewiß würde heutzutage niemand einen Instrumentenmacher als staatsgefährlich verfolgen, der die Skala seines Instrumentes um einige Töne bereichert. Aber gerade das beweist, daß man heute der Musik ungleich geringere Wichtigkeit beimißt, ihr weit weniger Einfluß auf die Sitten zutraut, als es ehemals geschah — eine Wendung des öffentlichen Geistes, welche somit Laprade von seinem Standpunkte nur freudig anerkennen müßte. Wir geben heute höchstens zu, daß die Musik durch die Sitten verschlechtert wird. So begründet ferner die Forderung ist, daß die Musik nicht unverhältnismäßig die übrigen Künste überwuchern und die Pflege der Wissenschaften beeinträchtigen dürfe — in seinen Folgerungen läßt sich Laprade als Anwalt der übrigen Künste, namentlich der Malerei, abermals zu weit fortreißen. Er stößt sich an die starke Einseitigkeit, an das nur nach Innen konzentrierte Wesen der größten Komponisten und fragt: „Welcher intelligente, geistig ehrgeizige Mensch möchte nicht lieber Michelangelo oder Leonardo da Vinci sein, als Mozart oder Beethoven?" Das kommt, glaube ich, ganz auf die persönliche Vorliebe und Begabung für eine oder die andere der beiden Künste an, ist also Geschmackssache. Für mein Teil bekenne ich unbedenklich, daß ich lieber Mozart oder Beethoven sein möchte, als Michelangelo oder Leonardo da Vinci, weil ich, mehr auf das

Ohr als auf das Auge organisiert, Mozart und Beethoven ungleich mehr Genuß und Erhebung verdanke und sie mir persönlich unentbehrlicher sind, als die beiden großen Maler. Unzählige Menschen, denen der „Ehrgeiz des Geistes" keineswegs abgeht, werden ebenso wählen und andere wieder mit gleichem Rechte entgegengesetzt. Wenn Laprade statt Michelangelo und Leonardo da Vinci „Goethe und Shakespeare" gesagt hätte, dann freilich stünde die Sache etwas anders.

In den rein theoretischen Untersuchungen Laprades — z. B. ob die Musik einen bestimmten Gegenstand oder Gedanken ausdrücken könne? — wird der in deutschen Schriften bewanderte Leser kaum etwas neues finden. Doch illustriert er die eben erwähnte Frage durch eine hübsche und wenig bekannte Anekdote. George Sand erzählt nämlich in einer ihrer Schriften, daß sie einmal, durch ein unrichtiges Konzertprogramm irregeführt, der Meinung war, die heroische Symphonie von Beethoven zu hören, während in der That die Pastoralsymphonie gespielt wurde. Mit Entzücken lauscht sie den Tönen, hört voll reger Phantasie alle feinen Intentionen des Komponisten heraus und legt bis ins Detail den „heroischen" Inhalt der — Pastoralsymphonie aus! Allerdings ein starkes Stückchen von einer geistvollen Musikfreundin, welche jahrelang die intime Freundin Chopins und Liszts gewesen. Laprade jedoch behauptet, daß in dem elegantesten Konzertpublikum von Paris nur wenige eine größere Unfehlbarkeit an den Tag legen würden, als George Sand in dem gegebenen Falle.

Über den Musiksinn seiner Landsleute spricht Laprade

ein Urteil, wie es von irgend einem ausländischen Franzosenfresser nicht ungünstiger gefällt werden könnte. Das Schlimmste bei dem gegenwärtigen Musiktaumel Frankreichs sei, daß drei Vierteile unserer Schwärmer für Musik nicht das ABC davon verstehen. Sie stürzen sich in eine Bewunderung, welche deshalb so bequem ist, weil sie keinerlei Verstandesthätigkeit erfordert. Die unendliche Vermehrung der Klaviere in Frankreich, ihr Eindringen in alle Häuser von der Portierloge bis in die Dachkammer hat den musikalischen Sinn in der Nation nicht im mindesten erhöht. „Wir bleiben in Wahrheit sehr unmusikalisch, während wir uns mit Musik bis an den Hals anstopfen. Ja," schließt Laprade, „ich kenne nichts Schrecklicheres, als die Exzesse eines Volkes gerade in einer Kunst, für die es keine tiefere Begabung und feinere Empfindung besitzt."

Nach diesen durch Übertreibung und Bitterkeit getrübten Untersuchungen thut es wohl, schließlich auf ein durchaus wahres und vernünftiges Kapitel zu stoßen, welches die Stellung der Musik in der Erziehung beleuchtet. Die Mahnungen Laprades gegen das Überwuchern des Klavierunterrichtes, welcher auf Kosten einer ernsteren Bildung so unendlich viel Zeit verschlingt, ohne Rücksicht auf Talent und Neigung den Knaben und noch mehr den Mädchen aufgezwungen wird und doch nur selten zu bleibendem, wertvollem Resultate führt, sie sind nur zu begründet und verdienen alle Beherzigung — nicht bloß in Frankreich.

Es ist über diesen Punkt von deutschen Schriftstellern viel Heilsames und Treffendes schon gesagt worden.

Zu dem Besten gehört wohl, was unser Paul Heyse den Helden seines Romans „Im Paradiese" über den heutigen Musikkultus äußern läßt. Mit diesem letzten Citat schließen wir am liebsten unsere Prozeßakten in Sachen der Musikfeinde:

„Ich liebe nicht bloß die Musik," sagt Paul Heyse, „sie ist mir sogar ein Lebensbedürfnis, und wenn ich sie längere Zeit entbehre, ist meiner armen Seele so wenig wohl dabei, wie meinem Körper, wenn der sich einmal ohne Bad behelfen muß. ..." Nicht wahr, auch ein Bad regt an und auf, es beruhigt oder belebt das Blut, es spült den Staub des Werkeltags von den Gliedern und beschwichtigt allerlei Schmerzen. Aber es stillt weder Hunger noch Durst, und wer zu häufig badet, fühlt seine Nervenkraft erschlaffen, sein Blut überreizt, seine Organe in eine wollüstige Dumpfheit herabgestimmt. Ist es nun nicht ähnlich so mit der Musik? Vielleicht hat man es nur ihr zu danken, wenn die Menschen ihre Bestialität nach und nach verloren haben und gottähnlicher geworden sind. Das aber steht nicht minder fest, daß Menschen, die nun diesen Genuß übertreiben, nach und nach in ein pflanzenhaftes Traumleben versinken, daß zu einer Zeit, wo man dahin käme, die Musik wirklich als die höchste Kunst zu feiern, die höchsten Aufgaben der Menschheit nicht gelöst und das Mark der Männer siech und elend werden würde. . . .

Das „in Tönen denken," was diese Kunst mit sich bringt, löst mit der Zeit alles Feste im Gehirn in eine weiche Masse auf, und nur die großen, wahrhaft schöpferischen Talente bewahren sich die Fähigkeit und Neigung

für andere geistige Interessen. Daß die höchsten Meister in einer jeden Kunst einander ebenbürtig sind, brauche ich nicht erst zu versichern. Auf die Übrigen paßt wahrhaftig das Wort, das jemand von den lyrischen Poeten gesagt hat: sie sind wie Gänse, die auf die Leber gemästet sind; treffliche Lebern, aber kranke Gänse. Wie soll auch das Gleichgewicht der Geisteskräfte erhalten bleiben, wenn jemand neun Stunden das Tages vor einem Instrument sitzt und beständig dieselben Passagen exerziert? Aber freilich, eine solche Aufopferung ist nur möglich bei einem falschen Begriff vom Wert der Sache."

Ein Hamburger Jubiläum.

[1878.]

I.

Im Jahre 1828 traten in Hamburg fünf kunstsinnige Männer zusammen, drei Doktoren, ein Oberst und ein Musiker, um eine Konzert-Gesellschaft, hauptsächlich für Aufführung von Symphonien und Ouverturen, zu gründen. Zu jener Zeit kämpfte in Deutschland die Einführung regelmäßiger Orchester-Konzerte noch mit großen Schwierigkeiten, welche teils in der Beschränktheit der vorhandenen Mittel, teils in der erst aufblühenden Teilnahme des Publikums für symphonische Musik wurzelten. In Hamburg hatten obendrein die Kriegsjahre alle Kunstbestrebungen nachhaltig zurückgedrängt, und nachdem die französische Occupation

abgezogen war, dachten die Hamburger natürlich zuerst an die kommerziellen und nicht an die musikalischen Interessen. Konzertmusik stand in der Gunst der Hamburger tief unter dem Theater, galt nur als eine Art Adoptivkind desselben, da die meisten Konzerte (überwiegend Virtuosenproduktionen nebst Opern-Arien) im Theater und auf Veranstaltung der Theater-Direktion stattfanden. Ja selbst ein gesicherter Theaterbesuch wie heutzutage existierte noch nicht in Hamburg, wo häufig mittags ein Zettel mit der Anzeige erschien: „Wegen des schönen Wetters findet heute Abend keine Vorstellung statt." Für regelmäßige Orchester-Konzerte mußte ein Publikum erst herangebildet werden. Wie in Wien bei der Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde" (1814) und in den meisten deutschen Städten, waren es Dilettanten aus den besseren Gesellschaftskreisen, welche die ersten regelmäßigen Abonnements- oder Vereinskonzerte schufen. Solche opferwillige Begründer (keine „Gründer" im späteren Sinne) konnten sich gratulieren, wenn sie wenigstens einen tüchtigen Fachmusiker als Dirigenten in ihrer Mitte besaßen. Diese musikalische Ergänzung der drei Doktoren und des Obersten war in Hamburg der Komponist und Klavierlehrer Wilhelm Grund, der Jahrzehnte lang die Seele der Gesellschaft blieb und erst im Jahre 1874, vierundachtzigjährig, gestorben ist. Nach Grunds Rücktritt übernahm Julius Stockhausen, der unvergleichliche Gesangskünstler, 1862 die Direktion der philharmonischen Konzerte und führte sie vier Jahre lang; seit 1867 versieht der von Leipzig nach Hamburg berufene Kapellmeister J. v. Bernuth das Amt. An diese drei Namen: Grund, Stockhausen und Bernuth knüpft sich die

ganze Lebensgeschichte der Hamburger Philharmonie-Konzerte. Ursprünglich gab es deren nur vier alljährlich, später unter Stockhausen stieg man bis auf zehn Konzerte, welchen die regste Teilnahme und sogar für die Generalproben ein zahlendes Publikum bis heute gesichert blieb. Beim fünfzigsten Jahrestag ihrer philharmonischen Konzerte angelangt, mußten die Hamburger stolze Genugthuung empfinden über diesen aus dürftigem Keim so stattlich und wetterfest emporgewachsenen Baum. Patriotismus, Musikliebe und die sprichwörtliche Gastfreundlichkeit der Einwohner klangen nun präzis zu dem Accord zusammen: Wir geben ein Musikfest zum Jubiläum unserer philharmonischen Gesellschaft! Dasselbe ward in großem Stil angelegt und durch vier volle Tage, vom 25. bis zum 28. September, mit dem allergünstigsten Gelingen gefeiert.

Die liebenswürdige Einladung des Komitees zum Besuche des Musikfestes fand mich anfangs etwas schwankend; hatte ich doch nach diesem Weltausstellungs-Sommer einiges Recht, musik- und reisemüde zu sein. Allein die Sehnsucht, Hamburg wiederzusehen nach vollen zwanzig Jahren, ließ sich nicht beschwichtigen. Seit damals trug ich den zauberhaften Eindruck dieser Stadt treu und immergrün im Gedächtnis. Es war ein sonniger Maitag, als ich zum erstenmale von der Anhöhe des „Stintfang" auf den von hundert Masten belebten Hafen blickte und dann die Elbe hinabschiffte zwischen blühenden Gärten und zierlichen Landhäusern bis Blankenese. Die ganze sommerliche Welt war hell und frisch und wollte überströmen von Leben. In der Stadt selbst weidete ich mich an dem herrlichen Kontrast zwischen dem neuen eleganten Stadtteil mit seinen

Palästen am Alsterbassin und der langen Reihe uralter Giebelhäuser in der Hafengegend. Welche andere Stadt besitzt dieses Nebeneinander von großstädtischer Eleganz und ehrwürdig mittelalterlichem Adel, dieses Ineinander landschaftlicher Schönheit und großartigsten Weltverkehrs — welche andere Stadt, als Hamburg, das deutsche London?

Alles dies sah ich jetzt wieder, freilich nicht wie damals bei warmer Frühlingsbeleuchtung, sondern in recht kühlem, regnerischem Spätherbst. Aber der landschaftliche Reiz ist es glücklicherweise nicht allein, womit uns Hamburg fesselt, es thut dies ebensosehr durch die Erinnerungen an eine glorreiche Vergangenheit deutscher Musik und Litteratur. Da kreuzt man kunstgeweihte Plätze und Straßen, deren vergangenes Leben uns auch unter dem Winterrock und Regenschirm das Herz wunderbar erwärmt. Wir pilgern zuerst nach dem so prosaisch klingenden „Gänsemarkt". Daß nur ja kein ästhetischer Bürgermeister den Platz je umtaufe! Dieser Hamburger „Gänsemarkt" war zweimal im vorigen Jahrhundert das Bethlehem unserer dramatischen Kunst, der gesungenen zuerst, dann der gesprochenen — eine der Amboßstätten des deutschen Geistes. Der Leser fürchte hier keine Abhandlung über die Opern Reinhard Keisers oder Lessings „Hamburger Dramaturgie". Unmöglich aber könnte ich den Eindruck Hamburgs wahrhaft und voll wiedergeben, ohne einen Augenblick bei jenen großen nationalen Erinnerungen zu verweilen. Wird doch von Fremden und Einheimischen das litterarische und musikalische Hamburg so gern vergessen über dem reichen und schönen. Ich ließ mir auf dem Gänsemarkte die Stelle des alten Theaters zeigen, in

welchem genau vor 200 Jahren die erste stabile deutsche Opernbühne eröffnet wurde, das Theater, in welchem der „vollkommene Kapellmeister" Matheson dirigierte, Händel als junger Mann die zweite Violine spielte, und vor dessen Eingang sich eines Tages wegen eines Direktions-Rangstreites die beiden duellierten vor allem Volke. Es war eine neue und große Idee, als 1678 einige Hamburger Herren — natürlich wieder Doktoren, Ratsherren, Licentiaten — den Beschluß ausführten, eine stabile deutsche Opernbühne zu errichten, die erste in Deutschland. Will man sich anschaulich machen, was das sagen wollte zu jener Zeit, wo nur die italienische Oper in Deutschland gepflegt war, als eine Belustigung vornehmlich der Höfe und des Adels, so braucht man bloß sich zu erinnern, daß beispielsweise Dresden erst durch Karl Maria Weber 1817 eine eigene deutsche Oper erhielt, welche obendrein lange noch als Aschenbrödel neben der italienischen behandelt wurde. Also 140 Jahre früher und zuerst in ganz Deutschland baute Hamburg der deutschen Oper eine bleibende Stätte. Sie bildete zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts namentlich durch die Opern des genialen, fruchtbaren Reinhard Keiser einen glänzenden Mittelpunkt des deutschen Musikwesens. Leider erhielt die Hamburger Oper sich nicht lange auf ihrer Höhe; sie sank, mit Reinhard Keisers Tod, immer tiefer, und hörte 1738, nach fünfzigjährigem Bestehen, gänzlich auf. Dreißig Jahre später gründete abermals Hamburg das erste stabile deutsche National-Theater unter Ackermanns Direktion und Lessings kritischer Oberaufsicht. Es erlebte bekanntlich einen einzigen Jahrgang, hat aber doch ungleich größeren Einfluß auf unsere Sitte-

ratur und Theaterzustände geübt, als jene fünfzigjährige Opernunternehmung auf die deutsche Musik. Nicht nur verblieb nach Lessings Weggang seine „Hamburger Dramaturgie“ als unschätzbare fortfließende Quelle der Bildung für Schauspieler und Bühnendichter, das Theater selbst fand bald eine rühmliche Fortsetzung unter der Direktion Schröders, des genialen Leiters und Vollenders der Hamburger Schule. Auch dieses Theater, in welchem noch bis 1827 gespielt wurde, steht nicht mehr; es hat ganz kürzlich dem Durchbruch der neuen Colonnadenstraße zum Opfer fallen müssen. Nur die leere Stelle sah ich, wo das durch Lessing geweihte Theater gestanden, das die „Dramaturgie“ hervorgerufen, die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen“ und der „Minna von Barnhelm“ gebracht und zuerst den Geist Shakespeares über Deutschland verbreitet hatte. Gelangte doch durch die berühmte Hamburger Aufführung der „Hamlet“ zu solcher Verbreitung, daß Anfang der achtziger Jahre Tarokkarten mit Figuren aus „Hamlet“ in Deutschland Mode wurden. Als Heine, sonst nicht der Mann übermäßiger Pietät, zum erstenmal Berlin sah, war seine erste Empfindung: „Wie oft mag Lessing diese Straßen gewandelt sein!“ Um wie viel mächtiger packt uns diese Vorstellung in Hamburg, das Lessing so unendlich besser gefiel, als Berlin.

Ein anderer großer Zeitgenosse Lessings — er führt uns von der Dichtkunst wieder auf die Musik zurück — hatte im selben Jahre wie dieser gleichfalls Berlin mit Hamburg frohen Herzens vertauscht und zwanzig Jahre lang den musikalischen Ruhm dieser Stadt aufrechterhalten: Philipp Emanuel Bach, der dritte und bedeutendste

Sohn Sebastians, schlechtweg der „Hamburger Bach" genannt. Wir lassen uns zur Jakobskirche und zum Joanneum führen, wo Emanuel Bach als Kantor und Musikdirektor fungierte, nach dem Tode Telemanns, eines der früheren großen Sterne an dem Musikhimmel Hamburgs. Emanuel Bach verließ gern seine Stellung bei Friedrich dem Großen, dessen Flötenspiel er durch 27 Jahre auf dem Klavier begleitet hatte, um in Hamburg Kantor zu werden. Das Berlin Friedrichs II. konnte sich nicht mit Hamburg messen. Nicht ohne Anstrengung habe ich mir unter den vielen seltsamen Straßennamen Hamburgs auch die „Fuhlentwiet" gemerkt, wo Bach die letzten Jahre seines Lebens in unermüdlichem Musikschaffen, dabei in intimer Freundschaft mit Klopstock verlebte. Letzterer hat ihm auch eine poetische Grabschrift verfaßt, die mit der etwas geschraubten Anrufung beginnt: „Steh' nicht still, Nachahmer, denn du müßtest erröten, wenn du bleibst!" Sie sollte ein für Emanuel Bach projektiertes Denkmal in der Hamburger Michaeliskirche schmücken, das aber ebensowenig zu stande kam, wie das von seiner Vaterstadt Weimar ihm zugedachte. Durch seinen Einfluß auf Haydn hängt Emanuel Bach bekanntlich auch mit Wien und der Wiener Schule zusammen; seine Klaviersonaten, die ersten Blüten der „freien Schreibart", wirkten, nach Haydns eigenem Geständnisse, wesentlich auf dessen Stil ein. Eine merkwürdige, heute geradezu unglaublich klingende Thatsache ist es, daß Haydn auf seiner zweiten Reise nach London 1795 sich in Hamburg aufhielt, um den alten Bach zu besuchen; er hatte nicht erfahren, daß dieser schon im Dezember 1788 gestorben war! So weit dehnten sich damals Zeit und Raum,

so isoliert standen Großstädte wie Hamburg und Wien gegen einander.

Im selben Jahre, da Haydn, der dankbare Verehrer Ph. Emanuel Bachs, in Wien starb, 1809, schenkte uns Hamburg einen anderen großen Tondichter, der in moderneren Bildungsformen die liebenswürdige Meisterschaft der Haydnschen Instrumentalmusik erneuerte und eine ähnliche Popularität in ganz Europa errang: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ich sah sein Geburtshaus, an dem man weislich eine Gedenktafel angebracht hat, denn noch immer halten viele von seinen Verehrern Mendelssohn für ein Kind Berlins, wohin er allerdings in früher Jugend mit seiner Familie übersiedelte; selbst das neueste große „Musikalische Konversations-Lexikon" vergißt, Hamburg als den Geburtsort Mendelssohns zu nennen.

Aber wir sind noch nicht fertig mit dem musikalischen Ruhm Hamburgs. Es muß doch noch etwas Edleres in der Atmosphäre dieser Stadt wehen, als der „Schellfischseelenduft", über den Heine spöttelt. Noch wirkte Mendelssohn in der Fülle kräftigsten Mannesalters, als seine Vaterstadt Hamburg schon wieder einen Tondichter in großem Stil hervorgebracht hatte: Johannes Brahms. Das Haus, in welchem er am 7. Mai 1833 das Licht der Welt erblickt hat, ist abgerissen; ich will es ihm aufs Wort glauben, obgleich es dem Schalk nicht unähnlich sähe, sein eigenes Vaterhaus zu verheimlichen, aus Furcht, es könnte in ein Feuilleton kommen. Es that mir leid, das bescheidene alte Haus nicht mehr sehen zu können, in welchem der Vater, ein tüchtiger, ehrenfester Stadtmusiker, und die zärtliche Mutter — sie sind beide bereits heimgegangen — den

kleinen Johannes zum braven Menschen heranzogen. Sei's um das alte Haus; der Tempel, den sich Brahms in seinen Werken erbaut, kann nicht mehr demoliert werden, er steht fest, und die Pforten Niebelheims werden ihn nicht überwältigen.

II.

Wir hatten erwartet und andere musikalische Gäste mit uns, daß in dem Jubiläums-Musikfeste die alten musikalischen Berühmtheiten Hamburgs nicht vergessen bleiben würden. Wenigstens durch je eine Komposition hätten wir gern Reinhard Keiser, Emanuel Bach, Matheson und Telemann repräsentiert gesehen. In R. Keisers Opern finden sich nicht bloß interessante, sondern heute noch reizvolle und sehr dankbare Arien.

Noch viel reicher ist die Auswahl anmutiger und gediegener Stücke von Philipp Emanuel Bach, der allein während seines Hamburger Aufenthaltes zwölf Konzerte mit Begleitung, 53 Klaviersonaten u. s. w. geschrieben hat. Zwischen einer Opernarie von Keiser und einem Klavierkonzert von Emanuel Bach dachten wir uns einen geistlichen Chor von Telemann und irgend ein Gesangstück von Matheson an rechter Stelle. Die berühmten Namen Telemann und Matheson kennt jeder aus der Musikgeschichte, und doch lebt heute wahrscheinlich niemand, der eine Komposition von ihnen hat aufführen hören. Telemann, eine der letzten Säulen des alten Kontrapunktisten- und Organistenruhmes von Hamburg, hat so überaus viel geschrieben, daß namentlich aus seinen zahlreichen Oratorien und Kirchenmusiken irgend ein charakteristisches und

gediegenes Stück gewiß leicht auszuwählen war. Dasselbe gilt von Johannes Matheson, der allerdings bedeutender als Musikschriftsteller, denn als Komponist, doch als geborener Hamburger, und zwar einer der einflußreichsten, bei diesem Festanlasse nicht hätte fehlen dürfen. Wer den merkwürdigen Mann, welcher Sänger, Komponist, Kapellmeister, Schriftsteller, Kritiker, Jurist, Gesandtschafts-Sekretär in einer Person gewesen, auch nur aus Riehls „Charakterköpfen“ kennt, hätte sich gewiß lebhaft für irgend ein Probestück seiner Kunst interessiert. Matheson war nebenbei ein guter Hamburger Patriot, er schenkte der Michaeliskirche (in der er auch begraben liegt) 44000 Mark Courant zum Baue einer neuen Orgel — ein Einfall, den ihm wenige Musik-Kritiker nachmachen werden. Was Händel betrifft, so hatten wir gehofft, die Hamburger würden ihn bei diesem Musikfeste statt mit einem seiner bekanntesten Spätwerke lieber mit irgend einem Gesangsstücke produzieren, das er in seinen jüngeren Jahren in Hamburg und für Hamburg schuf, z. B. mit einer Nummer aus seiner Oper „Almira“, welche 1705 in Hamburg zwanzigmal hinter einander gegeben wurde. Weit entfernt von der lächerlichen Zumutung, das Hamburger Festkomitee sollte ein „historisches Konzert“ arrangieren, hofften wir doch wenigstens auf eine historische Würze dieses Konzertes. Die paar Nummern von alten Hamburger Meistern konnten nicht mehr als die Hälfte des ersten Konzert-Abends ausfüllen, und für die moderne Musik wären noch zwei und ein halber Abend übrig geblieben. Die Stadt Hamburg hätte es schön gekleidet, sich an diesem seltenen Feste mit ihren alten Berühmtheiten zu schmücken wie mit einem

kostbaren Familienschmucke, der ihr allein gehört. Um die „Eroica“ oder die „Oberon“-Ouverture zu hören, reist man gewiß nicht nach Hamburg, höchstens von Altona.

Am ersten Konzert-Abend fuhr das schwere Geschütz auf: geistliche Musik von Bach und Händel in gewaltigen Dimensionen. Sebastian Bachs Kantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ — und Händels Oratorium: „Israel in Ägypten“ (zweite Abteilung) waren ganz vorzugsweise geeignet, die Leistungen des Hamburger Chores in glänzendes Licht zu stellen. Daß Hamburg einen Chor von 460 Mitgliedern, durchaus Dilettanten, aufzustellen vermag, setzt in Erstaunen. Und mit welcher nordisch-protestantischen Kraft und Tapferkeit führten diese Hamburger Frauen und Fräuleins die anstrengendsten Chöre aus! Die Bachsche Kantate gehört mit ihrer grandiosen, aber für die Sänger grausamen Kontrapunktik des Lutherschen Chorals zu den schwierigsten Aufgaben; bei sehr starker Besetzung wundert man sich beinahe, wenn die Stimmeinsätze alle wirklich auf einen Schlag geschehen. In dem Händelschen Oratorium glänzte vor allem Frau Peschka-Leutner, eine Österreicherin. Aus ihrem Munde klingt auch das Schwerste nicht mühsam, und darin finden wir den vornehmsten Reiz ihres Gesanges. Ihr zunächst stand der treffliche Bariton Georg Henschel. Seine Stimme fesselt keineswegs durch Wohlklang, man muß sich an einen gewissen Beiklang von Rauheit und Schärfe anfangs gewöhnen. Dafür imponiert Henschels Gesangskunst durch hohe Ausbildung im getragenen wie im kolorierten Stil, seine Deklamation verrät durchwegs den Mann von Geist, sein Vortrag den trefflichen Musiker.

Der zweite Abend brachte zwei Symphonien, eine Haydnsche und die dritte von Schumann. Den größten Triumph feierte diesmal Frau Clara Schumann. Sie hatte zum Vortrag Mozarts D-moll-Konzert gewählt, diesen Strom flüssigen Goldes. Vor dreiundvierzig Jahren hatte diese bewunderungswürdige Frau bereits als Konzertgeberin die Hamburger entzückt — und heute? Es mag übertrieben klingen und ist doch buchstäblich wahr: sie spielte das Konzert schöner als je. Ihr Vortrag war die reine Offenbarung Mozarts, die verkörperte Musik. Das Sextett aus dem ersten Akt von Cherubinis „Wasserträger", fast untrennbar mit den scenischen Vorgängen verknüpft, war keine passende Wahl für Konzertvortrag. In der schwierigen Sopranpartie (Constance) excellierte Frau Dr. Schramm, die vor mehreren Jahren ihre glänzend begonnene Bühnenlaufbahn mit einem glücklichen Familienleben vertauscht hat. Süßer Klang, warme Empfindung und poetische Erscheinung hatten sie zu einer der besten Darstellerinnen der Elsa in „Lohengrin" und ähnlicher Gestalten gemacht. Ihr Gesang erschien uns so recht als der Ausklang einer rein gestimmten Seele.

Wahrhaft begeistert äußerte sich am dritten Abend die Freude des Publikums an Brahms' zweiter Symphonie in D-dur. Brahms, mit Orchestertusch und Lorbeerkränzen empfangen, dirigierte selbst. Joachim spielte im Orchester die erste Violine. Am Schluß der Symphonie warfen die Damen vom Chor und aus den ersten Sitzreihen Brahms ihre Blumensträußchen zu; er stand da, wie es in seinem Wiegenlied heißt, „mit Rosen bedeckt, mit Nelken besteckt". Mit Ausnahme der Brahmsschen

Symphonie waren sämtliche Musikstücke dieses großen dreitägigen Festes von Herrn Professor Julius v. Bernuth mit bestem Erfolge dirigiert.

Zwischen den zweiten und den dritten Konzerttag war die gemeinsame Lustfahrt nach Blankenese eingeschoben, wo auch das Festbankett stattfand. Auf dem Verdeck des stattlichen Dampfers gab es ein fröhliches Gewimmel; man konnte mit jedem unachtsamen Schritt einer Berühmtheit auf den Fuß treten. Da begrüßten wir zuerst den geistvollen, liebenswürdigen Ferdinand Hiller, oder wie er jetzt heißt: Ferdinand von Hiller, denn er hat durch irgend einen Orden jetzt bekommen, was er längst und viel besser selbst besaß: den „persönlichen Adel“. Der schweigsame Mann im Winterpelz, mit dem frappant an Schumann erinnernden Kopf, ist Theodor Kirchner, der Komponist so mancher poetischer Klavierstücke und Lieder. Und neben ihm, die vornehme Greisengestalt? Wer sollte es glauben, der Komponist der neckischen „Martha“ mit weißen Haaren und langem weißen Bart! Flotow hat es nicht vergessen, daß er seinen ersten durchschlagenden Erfolg in Deutschland der Hamburger Aufführung seines „Stradella“ (1844) verdankte. Ein älterer Herr von bescheidener Mittelgröße, aus dessen glattrasiertem rosigen Gesicht eine echte Mozartnase hervorspringt, kommt auf mich zu und nennt sich — Niels Gade. So war mir denn ein alter Wunsch in Erfüllung gegangen, diesen verehrten, echten Künstler, den Liebling Mendelssohns und Schumanns, einmal von Angesicht zu sehen! Zwei Herren, die sich offenbar neckend sehr munter konversieren, sollte ich kennen, doch kommt mir

der jüngere zu alt vor für Brahms, der ältere zu jung für Papa Grädener. Und doch sind sie's beide. Grädener, den Wienern eine alte, werte Erinnerung, ist seither noch sprühender und blitzender geworden, so daß ich ihn als ein beneidenswertes Beispiel unverwüstlicher, ja gesteigerter Jugendlichkeit kaum wiedererkannte. Brahms aber — trägt einen martialischen Vollbart. Er hat sein bisheriges mildes Pastorgesicht mit dem eines tapferen Wallensteinschen Lanzknechts vertauscht und gleicht jetzt einer seiner Variationen, in der man das Thema nur mühsam erkennt. Es schien jedoch, daß den Damen auf unserem Schiff die Variation ausnehmend gefiel. Da sind ferner der geistreiche holländische Komponist Verhulst, die beiden trefflichen Berliner Musikkritiker Otto Gumprecht und Professor Engel, die Komponisten Reinthaler, Grimm, Gernsheim, Reinecke und Julius Schäffer. Von Hamburger Musik-Notabilitäten die Herren Ludwig Meinardus, Kapellmeister Riccius, Dr. Krause und der ehrwürdige Verfasser der Festschrift, Avé-Lallemant. Die Fahrt nach Blankenese verlief heiter und anregend wie das ganze Fest.

Schweizer Musikerlebnisse.

Man reist zur Sommerszeit nicht in die Schweiz, um Musik zu hören. Sie selbst läßt sich trotzdem reichlich hören, und gerade in ihrer volkstümlichsten, für dies Land bezeichnendsten Form: als Chorgesang der Er-

wachsenen und der Schuljugend. In der systematischen Pflege mehrstimmigen Gesangs ruht das Schwergewicht und die Eigentümlichkeit des Musikwesens in der Schweiz. Aus kunstlosen volkstümlichen Anfängen hat sich hier zu Anfang des Jahrhunderts der vierstimmige Männergesang entwickelt, unabhängig von seinem fast gleichzeitigen Erblühen in Norddeutschland. Wie der Männergesang, so gewann auch der gemischte Chor bald eine ansehnliche Pflege und Ausbreitung, gleich jenem eine mehr sittliche und patriotische Tendenz, als eine rein artistische beobachtend. In der Schweiz vereinigen sich die zahlreichen Singstimmen, starke und geringe, mehr zu eigener Übung und Erbauung, als um öffentlichen Beifalls willen. Durch die bekannten, noch stetig fortwirkenden Verdienste des alten Nägeli in Zürich, der seine musikalischen Grundsätze mit den pädagogischen Pestalozzis stützte, wurden neben den Musikvereinen auch die Schulen fleißigste Pflegestätten des Chorgesanges. In den letzten vierzig Jahren hat auch das eigentliche Konzertwesen in den Vororten ansehnliche Entwickelung erfahren; Basel und Zürich namentlich wetteifern mit regelmäßiger Orchester- und Kammermusik, machen auch zeitweilig durch Aufführung großer Oratorien eine rühmenswerte, von bestem Gelingen begleitete Anstrengung. Auch von guten Opernaufführungen hört man in neuerer Zeit, obgleich die Oper jedenfalls hinter dem Konzert- und Chorwesen dieses Landes zurücksteht. Opernvorstellungen haben die bedeutendsten Schweizer Hauptorte doch nur in den Wintermonaten, und dann nicht immer regelmäßig. So oft ich im Sommer die Schweiz besuchte, ich habe nie und nirgends auch nur das

kleinste Theater offen gefunden. Um so angenehmer überraschte mich diesmal eine Anzeige in der Luzerner Zeitung: es werde Sonntag am 3. Juli um 12 Uhr Mittags in Altdorf von der dortigen „Theatergesellschaft“ Lortzings komische Oper „Der Waffenschmied“ aufgeführt werden.

Wer an einem Sonntage den Vierwaldstätter- oder Züricher See befährt, der kann auf Sang und Klang zählen. Auch auf unserem nach Flüelen dampfenden Schiffe formierten bald acht bis zehn rüstige Männer, mit Notenheften in der Hand, einen Kreis und sangen einige hübsche Liedertafelchöre. Ihr Vortrag, frisch und aufrichtig, wenngleich ohne feineren Schliff, machte guten Eindruck; es klang so recht wie gesungene Sonntagsfreude. Die Sänger waren durchweg Arbeiter aus der großen Maschinenwerkstätte in Olten und trugen als Vereinszeichen eine kleine messingene Lokomotive auf dem Hute. Dieser Arbeiterverein besaß aber außer seinem Gesangchor auch eine kleine Fanfare von etwa sechs ungefügen Blechinstrumenten, welche nunmehr ihre Seele in mehr dicken als reinen Tönen auszuhauchen begannen. An musikalischem Zartgefühle standen diese schmetternden Gesellen weit unter ihren singenden Brüdern; das gellende Überschnappen der Dampfpfeife und das Schnauben der Maschine mag sie musikalisch verwöhnt haben. Aber wer mag eine sittlich und social so erfreuliche Erscheinung nach reiner Intonation und Stimmung taxieren? Unsere Stimmung ist stets die allerbeste, wenn wir solch einen sonntäglichen Arbeiterausflug, bei dem nicht bloß geschrieen und gezecht wird, beobachten.

Eine anspruchslose Gesangsproduktion anderer Art hatten wir kurz zuvor auf demselben Dampfschiffe auf der

Fahrt von Luzern nach Gersau erlebt. Es war ein wunderschönes lustiges Wetter, und die blauen Wellen tanzten förmlich im Glanze der Morgensonne. Die Hälfte des Verdecks war dicht angefüllt von einer Schar kleiner Mädchen, welche unter der Obhut eines feinen jungen Geistlichen und dreier ehrwürdiger Gouvernanten einen Ferienausflug über den See machten, wahrscheinlich um sich über Tells Platte und das Rütli verheerend zu verbreiten. Das war nun ein fröhliches Drängen und Treiben auf dem Schiffe. Es wimmelte von knospender Weiblichkeit, welche für die gute Zucht, wenngleich nicht für die Schönheit des schweizerischen Nachwuchses tröstliche Aussicht eröffnete. Unermüdlich liefen die Mädchen treppauf treppab vom Verdeck in die Kajüten und wieder aus den Kajüten aufs Verdeck, ein buntes, bewegtes Leben. Da sammelte sich endlich wieder auf einen Wink des Lehrers die Mehrzahl der kleinen Schiffsschwärmerinnen, rückte regelrecht auf den Bänken zusammen und stimmte ein heiteres Chorlied an. Als unmittelbare und doch geregelte Äußerung gemeinsamer Fröhlichkeit wirkte dieser Pensionats-Gesang erfreulich, musikalisch klang er ziemlich derb und unrein. Die Mädchen sangen ohne feinere Tonempfindung, alles gleich stark. Die Frage, ob die ungemeine Bevorzugung des Chorgesanges in unserer Zeit (in Schulen, Vereinen und Konzerten) nicht eine nachteilige Rückwirkung auf den Sologesang übe, hatte sich mir oft aufgedrängt, und die alte Wahrnehmung, daß die Schweiz, diese fleißigste Werkstätte des Chorsingens, so selten einen ausgezeichneten Solosänger hervorbringt, flocht sich mir naturgemäß in jene Frage ein. In diesem Lande, wo jetzt jeder Sonntag

irgend ein Sängerfest bringt, zu welchem zahlreiche kleine Chorvereine zuströmen, wie Bächlein in den See, mußte ich der trefflichen Bemerkungen gedenken, welche der Wiener Specialist Professor Dr. Störk in seiner Broschüre „Sprechen und Singen“ über diesen Punkt vorbringt. Er nennt den Chorgesang „der Stimme sicherften Ruin, sowohl für Kinder als für Erwachsene“, und erklärt Kinder von acht bis zwölf Jahren für unfähig, längere Zeit, gar eine ganze Stunde lang, unbeschadet der Leistungsfähigkeit ihrer zarten Kehlkopf-Muskulatur zu singen. Ein paar Stunden anstrengenden Chorgesangs in der Schule kann die beste Stimme für alle Zukunft ruinieren. Ohne den musikalischen Nutzen und den gemütlich veredelnden Einfluß des Singens in der Schule zu leugnen, behauptet doch Störk, daß dasselbe für spätere Zeiten auf die eigentliche musikalische Ausbildung im Gesang von schädlichster Wirkung sei, und rät, man möge Schüler, bei denen sich besonders günstige Anlagen für den Gesang zeigen, sehr bald mit dem Schulgesang aufhören lassen. Wenn Störk schließlich den Chorgesang, wie er eben in der Schule geübt wird, als das richtigste Mittel bezeichnet, um das Gehör für feine musikalische Wahrnehmungen abzustumpfen und die Individualisierung des Gesanges zu verhindern, so kann der Musiker leider nicht umhin, das herbe Wort des Arztes zu unterschreiben.

Endlich landete unser musikalisches Dampfschiff an der Endspitze des Sees, in Flüelen, von wo uns ein rasches Fuhrwerk bald auf staubiger Landstraße nach Altdorf brachte. Die poetische Andacht, mit der wir den Boden von Tells Apfelschuß und all die übrigen Stätten

in den Urkantonen betreten, ja die bloßen Namen so mancher Bergspitzen, Gewässer, Ortschaften hier vernehmen, ist das eigenste Werk Schillers; er hat uns das Schweizerland, das er niemals selbst gesehen, zuerst erschlossen und verherrlicht, und wandelt hier, jedem von uns ein unsichtbarer Führer, beglückend zur Seite. Diese verklärende, ungemessene Popularität, welche ein Gedicht, Schillers „Tell", einem ganzen Lande verliehen hat, ist ohne Beispiel in der Litteraturgeschichte. Die Schweiz hat das anerkannt und durch ein Denkmal ausgesprochen, das in seiner Einfachheit zu den schönsten und rührendsten gehört. Es ist ein aus dem See aufsteigender mächtiger Felsblock, auf dessen vorderer geglätteter Fläche die goldene Inschrift prangt: Dem Sänger Tells — Friedrich von Schiller — die Urkantone. — Altdorf, auf dem sich die bewegteste Scene des Schillerschen Dramas aufbaut, sollte uns heute durch eine Opernvorstellung interessant werden. Ich erfuhr bald, daß die auf den Anschlagzetteln genannte „Theater-Gesellschaft" keineswegs aus Künstlern vom Fach, sondern durchweg aus Dilettanten besteht — Orchester, Chor und Sänger —, welche jährlich eine bis zwei Vorstellungen veranstalten, in musikalischen Mißjahren auch gar keine. Die seltsame Mittagsstunde hatten sie gewählt, um auch den entfernteren Anwohnern und fremden Touristen den Besuch der Oper zu erleichtern. Leider absorbierte das gleichzeitige „Eidgenössische Festschießen" in Luzern ein großes Publikum und ließ dem „Waffenschmied" in Altdorf nur ein kleines. Die Vorstellung fand in einem weißgetünchten, mäßig großen Sale des Gemeindehauses statt, in welchem drei Wandlampen mit dem ein-

schleichenden Tageslichte sich zu einer petroleumduftigen Dämmerung vereinigten. Vor einer ansehnlichen Zahl hölzerner Bänke erhob sich die Bühne, tief genug für die Ansammlung eines Dutzend Choristen und gerade so hoch, daß die Sänger nicht mit dem Kopfe oben anstießen. Es schlug 12 Uhr, und zu meinem großen Schrecken gab der Kapellmeister sofort das Zeichen zur Ouverture. Denn ich gewahrte in dem bescheidenen Orchester, in welchem auch ein junges Mädchen tapfer mitgeigte, weder eine Flöte, noch ein Fagott, noch ein Violoncell. Ich schmeichle nicht gern, aber diese Orchesterleistung gehörte zu den grausamsten. Ein Fremder neben mir, der beschwichtigend äußerte, „für Altdorf" sei dieses Orchester doch ganz gut, hätte verdient, wegen Beleidigung dieser Stadt angeklagt zu werden. Zum Glücke gingen die meisten der gegeigten Übelthaten in dem Höllenfeuer der Blechmusik rasch unter. Meine Besorgnis, wie denn die ganze Oper mit diesem cello-, flöten- und fagottlosen, überhaupt gottlosen Orchester werde durchzubringen sein, erwies sich jedoch als überflüssig, denn nach der Introduktion mit dem Chor der Schmiede legte der Kapellmeister die Partitur gelassen beiseite und accompagnierte alle folgenden Arien, Duette und Terzette auf dem Pianino, um erst wieder bei dem zweiten Finale die Orchestermächte zu entfesseln. Dieses Pianino war das Rettungsboot der Oper. Der Kapellmeister, Herr Angela, steuerte dasselbe ganz vortrefflich und verdient überhaupt für seine Beherrschung so drangvoller Verhältnisse das aufrichtigste Lob. Er war die musikalische Seele dieses ungeberdigen Körpers und hat das Verdienst, daß letzterer nirgends geradezu versagte oder in seine

Atome zerfiel. Was die Solisten betrifft, so behauptete der Darsteller des Waffenschmiedes, ein Altdorfer Kaufmann, durch seine recht frei behandelte, kraftvolle Baßstimme eine große Überlegenheit über das gesamte Personal und brachte auch schauspielerisch die behäbige Figur angemessen heraus. Weniger glücklich war der Darsteller des ritterlichen und galanten Grafen Liebenau — ein stattlicher, bartumwaldeter Ingenieur der Gotthardbahn, der gewiß bei den gefährlichsten Tunnelsprengungen mehr Fassung gezeigt hat, als heute in der Oper. Der Mann sang mit einer ängstlich gequetschten Stimme und ging dabei in kurzem Trab, gesenkten Kopfes, furchtsam hin und her, wie ein verdrießlicher Bär im Käfig. Er war fortwährend in so grausamer Verlegenheit, daß man ihn für die leidende Unschuld in der Komödie halten mochte und herzlich bedauerte. Wie dieser Graf Liebenau, so hatten auch sein Knappe Georg, der Ritter Adelbert und die beiden Damen von der sonst als gütig bekannten Mutter Natur sehr wenig Stimme erhalten und auch nur ebensoviel Talent. An den recht gefälligen und wohl erhaltenen Kostümen frappierte mich ein fremdartiges und doch wieder wohlbekanntes Etwas, das ich mir anfangs nicht recht zu erklären wußte. Sie paßten offenbar nicht recht in diese Oper. Wie kommt es, daß Liebenau, ganz gegen sein Inkognito, als Schmiedgeselle ein rotsammtenes Wams mit weißen Puffen trägt, der andere angebliche Schmiedgeselle Georg ein schwarzsammtenes mit Goldborten, während ihr Herr und Meister, der reiche Waffenschmied, in unscheinbarem Tuchkleide auftritt? Ja, ich täusche mich kaum, es sind Kostüme aus „Wilhelm Tell". Kann

man gerade Altdorf eine erklärliche Vorliebe für dieses Kostüm und einen geschichtlichen Anspruch darauf absprechen? Gewiß, dieser Waffenschmied ist der leibhafte Werner Staufacher, seine Gesellen Liebenau und Georg sind Ulrich von Rudenz und Melchthal, und selbst die furchtbare rote Feder auf dem Haupte des schwäbelnden Komikers verkündet laut die Schreckensmär von Geßlers Hut.

Trotz ihrer Unzulänglichkeit, vielleicht gerade durch dieselbe, erregte die Altdorfer Dilettanten-Oper unser lebhaftes Interesse. Sie zeigte von neuem zweierlei: zuerst, wie viel dazu gehört, sich auch nur die notwendigste Technik des Theaterspielens anzueignen, sodann wie mühsam gerade die Deutschen mit dieser Schwierigkeit kämpfen. Strenge Kritiker sollten mitunter durch solche Dilettanten-Vorstellungen sich in Erinnerung bringen, daß es schon etwas bedeuten will, auf der Bühne anständig gehen und stehen, vollends sich mimisch ausdrücken zu können. Es bleibt eben eine Kunst, deren ABC gelernt sein muß. An richtigem Verständnis der Rolle fehlte es gewiß keinem unserer Altdorfer, alles war verstanden, alles studiert mit heißem Bemühen, aber nichts von dem allen wollte an die Oberfläche treten, nichts die schwere Decke von Verlegenheit durchbrechen Dieses schüchterne, recht eigentlich verschämte Wesen, dieses In-sich-Hineinspielen und Vor-sich-her-sprechen ist vor allem ein Charakterzug der Deutschen. Die Altdorfer Dilettanten (mit Ausnahme des Waffenschmieds) sahen immer aus, als ob sie sich schämten, etwas anderes als sich selbst vorstellen zu sollen. Jeder schien sich heimlich zuzuflüstern, daß es sich für ihn, den Beamten, den Lehrer, den Ingenieur, den Kaufmann

nicht schicke, in öffentlicher Versammlung sich auf den anmutigen Verführer oder den dummdreisten Kerl zu spielen. Die Damen vollends, sittsame Bürgerstöchter, bringen es nicht über sich, auf der Bühne herzhaft lustig oder leidenschaftlich verliebt zu sein. In manchen Momenten scheinen sie schon willens, aus sich herauszugehen, wenigstens mit halbgespannten Segeln einmal aus ihrem bürgerlichen Ich in die offene See der Dichtung auszulaufen, aber sofort weichen sie wie Hamlet scheu vor dem wirklichen Wagestück. Im Vortrage koketter oder komischer Arien, welche gleichzeitig eine degagierte Mimik verlangen, wird man junge Dilettantinnen noch zaghafter finden als im Tragischen; sie verleugnen da selbst das bißchen Temperament, das sie besitzen. Die meisten Anfängerinnen, wenn sie nicht ausgesprochenes Spieltalent besitzen, machen es in solchen Fällen, wie des Waffenschmieds Töchterlein oder ihre Muhme Irmentraut in Altdorf, welche beide während ihrer Arien stets mit kleinen Schritten taktmäßig auf und nieder gingen und dazu mit der rechten Hand eine kurze, periodisch wiederkehrende Bewegung machten. Auch brachten es beide in der Mimik nicht über einen unveränderlich gleichgültigen Gesichtsausdruck und sehen doch zu Hause gewiß recht fröhlich oder nach Umständen traurig aus. Unsere deutschen Dilettanten sind nicht bloß geniert in ihrer Rolle, das Spielen selbst geniert sie. Der Südländer ist von Haus aus frei von diesem Alp der Verschämtheit; er zieht nicht sofort die Fühlhörner ein bei leisester Berührung mit der Öffentlichkeit. Im Sommer pflegen kleine italienische Sängergesellschaften von vier bis sechs Personen über den Gotthard herüberzukommen und sich zu produzieren. Mit

einer oder zwei Guitarren stellen sie sich im Hausflur oder vor den Hotels auf und singen Arien, Duette, auch ganze Scenen aus italienischen Opern, ohne jeglichen theatralischen Apparat, in ihrem schäbig flotten Alltagsgewand. Obwohl nicht auf der Scene, werfen sie sich doch sofort in volle dramatische Aktion, singen und spielen mit jenem offenen Feuer, mit jener „Disinvoltura", welche die natürliche Mitgift des Romanen ist. Mit Ausnahme etwa eines älteren ausgesungenen Tenoristen oder einer verblühten Sopranistin, welche mit den Resten einer besseren Gesangsbildung das lärmende Ungestüm des Ensembles abdämpft, besteht dieses aus lauter jungen rohen Naturalisten. Sie stehen an musikalischer und allgemeiner Bildung gewiß tief unter unseren deutschen Dilettanten von Altdorf und anderswo, aber wie hoch übertreffen sie diese in natürlicher Lebendigkeit und angeborenem dramatischen Trieb! Wie dringt bei ihnen jeder Gedanke, jede Empfindung gleich sinnenfällig an die Oberfläche, roh aber deutlich! Dabei welche Freude am eigenen frischen Komödienspiel, welche Wollust der Freskomalerei! Haben diese fahrenden Sänger aus Welschland hinreichend die Luft erschüttert und ihr Honorar eingeheimst, dann verabschieden sie sich mit einer graziösen Schwenkung des Hutes, mit einer weitausladenden verbindlichen Handbewegung, wie sie mancher deutsche Opernsänger zeitlebens nicht erlernt.

Trotz aller seiner Mängel verließ ich den Musentempel im Gemeindehause zu Altdorf mit dem Gefühle der Sympathie und Achtung für die wackeren Bürger, welche viele Wochen lang ihre freien Abende dem Studium einer guten deutschen Oper widmen. Sie erweitern damit ihren Horizont nach

ungeahnten Weltgegenden des Geistes und bieten vielen ihrer Schweizer Mitbürger den seltenen, vielleicht ganz neuen Genuß, eine vollständige Oper zu hören. Daß die Veranstalter nicht Fachmusiker, sondern durchweg Dilettanten sind, verpflichtet natürlich den Besucher und vollends den Berichterstatter zu freundlichster Nachsicht. Zur Nachsicht — aber auch zum ewigen Stillschweigen? Ich glaube nicht; denn eine öffentliche Produktion, die sich in Zeitungen und Plakaten ankündigt und ein Eintrittsgeld von zwei Franks festsetzt, darf sich auch nicht wehren gegen öffentliches Urteil, vorausgesetzt, daß dieses billig sei, wie die Altdorfer Vorstellung selbst.





IV. Abteilung.

Bildnisse und Büsten.

Verdi.

Zur Geschichte seines Lebens, insbesondere seiner Jugendzeit.

Verdis Kindheit, seine Bildungsgeschichte und früheste künstlerische Thätigkeit ruhten sehr lange unter einem nur selten und stellenweise gelüfteten Schleier. Namentlich in Deutschland und Frankreich nahm man von dem italienischen Maestro erst Notiz, als er mit „Ernani", „Rigoletto" und „Il Trovatore" einen nicht mehr anzuzweifelnden glänzenden Namen sich gemacht und weit über Italien hinaus verbreitet hatte. Die Abgeschiedenheit seiner vom großen Weltverkehr unberührten Heimat und die ernste Schweigsamkeit des Mannes selbst hielten gemeinsam Wache vor den kleinen Geheimnissen seiner Jugendzeit. Allmählich mußte aber doch das Interesse an den Anfängen des berühmten, schon ergrauenden Tondichters allgemeiner und dringender erwachen. Zwei Freunde und Landsleute Verdis, Ghislanzoni und

Cavalli, veröffentlichten zuerst einige bisher ganz unbekannte Daten aus seiner Jugend, und Herr Arthur Pougin, der rühmlich bekannte französische Musikhistoriker, brachte neue Beiträge zur Biographie Verdis. In neuester Zeit ist das lehrreiche und sympathische Buch Gino Monaldis hinzugekommen „Giuseppe Verdi und seine Werke“ (Deutsch von L. Holthof, 1898). Das Interessanteste aus diesen biographischen Schriften dürfte auch auf die Teilnahme deutscher Leser rechnen.

Giuseppe Verdi ist weder am 9. Oktober 1814, noch in Busseto geboren, wie alle Handbücher irrtümlich angeben, sondern 1813 (also im selben Jahre mit Richard Wagner), und zwar in dem drei Meilen von Busseto liegenden Dorfe Roncole, im ehemaligen Herzogtum Parma. Seine Eltern hielten in diesem elenden Dorfe ein bescheidenes Wirtshaus, dessen Erträgnis die Bedürfnisse der kleinen Familie nicht zu decken vermochte. Sie errichteten deshalb neben dieser „Osteria“ noch einen kleinen Laden, worin sie Zucker, Kaffee, Tabak, Liqueur u. dergl. im Detail verkauften. Jede Woche ging Carlo Verdi, der Vater, nach Busseto, um die notwendigen Vorräte einzukaufen, mit denen er zu Fuß, die beiden Körbe auf den Schultern tragend, wieder heimkehrte. Von seiner Mutter liebevoll erzogen, war Giuseppe ein braves, schüchternes und folgsames Kind, das niemals gestraft zu werden brauchte. Nur wenn der Kleine den Ton einer Drehorgel hörte, war er nicht zu Hause zu halten; außer sich vor Freude lief er dem zauberischen Melodienkasten nach, so weit er konnte. Die einzige Kirche in Roncole besaß eine Orgel und einen hochbejahrten Organisten. Die Eltern Verdis, welche die

frühe Musikleidenschaft ihres Knaben gewahrten, dachten daran, daß er vielleicht eines Tages den Platz des alten Organisten einnehmen könnte, und gaben ihn zu diesem in die Lehre. Gleichzeitig wurde für den Kleinen ein altes wurmstichiges Spinett gekauft, das sich im Besitz eines alten Geistlichen in Busseto vorfand. Nach drei Jahren Musikunterricht war Giuseppe schon so weit vorgeschritten, daß er den Organistendienst in Roncole versehen konnte. Der Vater wünschte jedoch, ihm eine bessere Erziehung, als es in dem kleinen Dorfe möglich war, zu geben, und schickte ihn nach Busseto, damit er eine Schule besuche. Zum Glück wohnte dort ein Freund des alten Verdi, ein braver Seifensieder, mit dem Spitznamen Pugnatta, welcher gegen eine Entschädigung von 30 Centimes für den Tag den Kleinen in Kost und Quartier aufnahm. Mit allem Eifer besuchte dieser die Schule, steckte immer in seinen Schulaufgaben und nahm nur selten teil an den Spielen seiner Kameraden. Trotzdem hatte er seine Funktionen als Organist nicht eingestellt; alle Sonn- und Feiertage wanderte er zu Fuß nach Roncole, um seinem Kirchendienst nachzukommen. Sein Einkommen war klein, es erreichte — die Hochzeiten, Taufen und Begräbnisse inbegriffen — höchstens hundert Franks im Jahre. Dazu kam jedoch, einem alten Gebrauch zufolge, der Ertrag einer Natural-Einsammlung, die er alljährlich zur Zeit der Getreide- und Maisernte für sich machte. Bei einem dieser Kirchengänge von Busseto nach Roncole wäre der junge Organist bald auf eine seltsame Art ums Leben gekommen. Es war zu Weihnachten, Verdi sollte die Frühmesse spielen; in der Finsternis bemerkte er nicht einen mit Wasser gefüllten

Graben und fiel hinein. Vor Kälte erstarrt, vermochte er trotz aller Anstrengung sich nicht herauszuarbeiten. Glücklicherweise kam eine Bäuerin des Weges, hörte sein Gewimmer und lief herbei, um ihn ans Land zu ziehen. Ohne diese hilfreiche Fee wäre der Knabe rettungslos zu Grunde gegangen. Es war nicht zum erstenmal, daß Verdi dem Tode entrann. Im Jahre 1814, beim Einmarsch der Russen und Österreicher in Italien, kamen russische Soldaten auch in die Gegend von Roncole. Sie wüteten in grausamster Weise, massakrierten die Einwohner und zündeten deren Häuser an. Die geängstigten Frauen von Roncole flüchteten in die Kirche, aber auch dahin drangen die Barbaren und befleckten den geweihten Ort mit dem Blute ihrer unschuldigen Opfer. Die Mutter Verdis hatte die Geistesgegenwart, mit dem Säugling an der Brust, schnell eine schmale Treppe zu erklettern, auf der sie unbemerkt bis auf den Glockenturm gelangte. Hier blieb sie versteckt, bis die Soldaten abgezogen waren, und rettete so ihr und ihres Kindes Leben.

Nach einem wohlbenützten zweijährigen Aufenthalte in Busseto konnte der kleine Verdi lesen, schreiben und rechnen, ohne seine musikalischen Studien auch nur einen Augenblick vernachlässigt zu haben. Er erhielt nun eine kleine Anstellung bei dem Liqueurfabrikanten Antonio Barezzi in Busseto, einem ausgezeichneten Mann und langjährigen Freunde seines Vaters. Verdis Eintritt in dieses Haus war ein Glück für ihn und entschied über seine Zukunft. Es wurde ihm einer der vier Stiftungsplätze verliehen, über welche die Kommune Busseto zu Gunsten armer Jünglinge verfügte, die sich den Universitätsstudien, der

Musik oder der Malerei widmen wollten. Im Jahre 1876 hat Verdi, als berühmt und reich gewordener Meister, sich seiner Vaterstadt dadurch erkenntlich gezeigt, daß er einen fünften Stiftungsplatz mit jährlich tausend Franks dort gründete. Barezzi war ein passionierter und tüchtiger Musikdilettant; in seinem Hause und unter seinem Vorsitz versammelte sich regelmäßig die „Philharmonische Gesellschaft" des Städtchens. Gerührt von dem musikalischen Eifer des jungen Verdi, gestattete er diesem die Benützung seines Pianofortes, eines „vorzüglichen" Wiener Instrumentes von Fritz, auf welchem auch die älteste Tochter fleißig übte. Hier an diesem Flügel lernte Verdi die junge Margarethe Barezzi kennen, die später seine Frau werden sollte. Nun bot ihm auch der alte Komponist und Kapellmeister der „Philharmonischen Gesellschaft", Provesi, seinen Unterricht an, ein Antrag, den Verdi dankbar und freudig annahm. Mit rastlosem Eifer betrieb er seine musikalischen Studien unter Provesi, der dem 16jährigen Zögling bald gestattete, ihn am Dirigentenpult der Philharmonischen Gesellschaft zu vertreten. Für diese Gesellschaft komponierte Verdi eine große Anzahl von Stücken; er kopierte sie selbst, schrieb die Stimmen aus, studierte sie dem Orchester ein und dirigierte sie im Konzert. Gleichzeitig mußte er Provesi häufig als Organist in der Kathedrale substituieren. Allein, wo wären in einer kleinen Stadt, wie Busseto, die Elemente der Anregung und Ausbildung, deren ein junger, ehrgeizig aufstrebender Künstler bedarf? Barezzi und Provesi, die beiden väterlichen Gönner Verdis, beschlossen, ihn nach Mailand zu bringen, der glänzenden musikalischen Metropole Ober-Italiens.

Sein Stipendium wurde von der Stadt Busseto ausnahmsweise von jährlichen 300 auf 600 Franks erhöht, jedoch nur für zwei Jahre (anstatt der systemisierten vier) bewilligt. Da dies noch immer nicht ausreichte, bestritt Barezzi aus eigener Tasche das Dringendste und lieh Verdi überdies eine Summe für den Aufenthalt und den Unterricht in Mailand.

Kaum in Mailand angelangt, eilte Verdi ins Konservatorium, um sich zur Aufnahmeprüfung zu melden. Direktor des Konservatoriums war damals Francesco Basily, ein trockener, strenger Schulmeister, ohne künstlerisches Feuer. Er war unfähig, in Verdi das geringste Talent zu entdecken, und wies ihn kurzweg ab „wegen Mangels an musikalischen Fähigkeiten“! Es wird ihn wohl später bitter gereut haben. Zurückgewiesen von der musikalischen Hochschule, der anzugehören sein Stolz gewesen wäre, verlor Verdi doch keineswegs den Mut. Er suchte den Kompositeur Vincenzo Lavigna, einen ehemaligen Zögling des Konservatoriums von Neapel, auf, welcher damals eine Kapellmeisterstelle im Theater della Scala versah. Tüchtiger und geschickter Musiker, war Lavigna obendrein durch einige Opern vorteilhaft bekannt geworden. Verdi zeigte ihm dieselben Kompositionen, die er mit so üblem Erfolge dem Direktor Basily vorgelegt hatte, und wurde sofort unter die Schüler Lavignas aufgenommen. Der Lehrer hatte es nicht zu bereuen, denn Verdi machte rapide Fortschritte. Er wurde rasch bekannt und genannt in den Mailänder musikalischen Kreisen, wie folgende Episode darthut. Es existierte damals eine Dilettanten-Gesellschaft, die „Società filodrammatica“ in Mailand,

die jeden Freitag eine große Musik-Produktion gab. Im Laufe des Winters 1831 wollte sie die „Schöpfung" von Haydn aufführen; allein der Dirigent, verwirrt von den Schwierigkeiten der Partitur, kam nicht über die ersten Proben hinaus. In dieser Bedrängnis äußerte der mit der Leitung der Chöre betraute Gesangsprofessor Masini zu den Direktoren, er wüßte einen jungen Menschen, Namens Verdi, der wohl im stande wäre, sie aus der Verlegenheit zu reißen. Man ging auf den Vorschlag ein, und Verdi dirigierte das Oratorium nachdem er drei Proben abgehalten, zu allgemeiner Zufriedenheit und Bewunderung. Bekanntlich hatte auch Rossini seinen ersten größeren Erfolg der „Schöpfung" von Haydn zu danken, die er als neunzehnjähriger Jüngling (1811) in Bologna dirigierte. Zu dieser Zeit komponierte Verdi eine Menge Sachen, wovon jedoch nichts veröffentlicht wurde. Einen der vielen Märsche, die Verdi für die „Philharmonische Gesellschaft" von Busseto schrieb (meist zur Fronleichnams-Prozession), benützte er später als Trauermarsch in der Oper „Nabucco"; andere Stücke verwertete er gleichfalls in den Opern „Nabucco" und „I Lombardi".

Wir kommen zu einem sonderbaren, bisher unbekannt gebliebenen Zwischenfall aus Verdis Jugendzeit. Im Jahre 1833 starb, siebzigjährig, der Kapellmeister Giovanni Provesi. Alle diejenigen, welche für die Ausbildung Verdis thätig gewesen, hatten ihn von allem Anfang zum Nachfolger Provesis ausersehen. Obwohl Verdi ein höheres Ziel vor Augen hatte, folgte er doch sofort dem Wunsche seiner Wohlthäter und eilte von Mailand zurück nach Busseto. Die Ernennung zum Kapellmeister und Organisten

hing vom Konseil des Kollegiatstiftes ab, das, größtenteils aus Geistlichen bestehend, gegen Verdi als einen „profanen Komponisten", reagierte. Sein Rivale war ein mittelmäßiger, aber von zwei Bischöfen warm empfohlener Organist, Namens Ferrari. Dieser erhielt die Stelle, und Verdi, für den die Gemeinde so viele Opfer gebracht, sah sich abgewiesen. Bei dieser Nachricht geriet die „Philharmonische Gesellschaft" in Wut; und ihre Mitglieder, die so viele Jahre hindurch bei der Kirchenmusik als Sänger und Spieler mitgewirkt, drangen in die Kirche, warfen alles drüber und drunter und nahmen alle ihnen gehörigen Musikalien fort. Damit brach in der sonst so einträchtigen, friedlichen Stadt ein kleiner Bürgerkrieg aus, der mehrere Jahre dauerte. Das Ländchen teilte sich in Verdianer und Ferraristen; Erstere standen unter der Führung von Barezzi und der „Philharmonischen Gesellschaft" und waren von der ganzen intelligenten und rechtschaffenen Bevölkerung unterstützt; letztere bestanden aus den Geistlichen und den „Frommen" der Stadt. Es regnete Beleidigungen, Intriguen, Verleumdungen, welche wieder zu Prozessen und Verhaftungen führten; die Geistlichkeit erwirkte sogar ein Dekret, durch welches der „Philharmonischen Gesellschaft" jede Zusammenkunft verboten wurde. Während dieser jahrelang sich fortschleppenden Zwistigkeiten verhielt Verdi, welcher doch der zunächst Beleidigte war, sich ruhig und zurückgezogen; er arbeitete fleißig und dirigierte als Provesis Nachfolger die Produktionen der „Philharmonischen Gesellschaft", welche trotz alledem unter Barezzis Schutz fortexistierte.

Barezzi, in dessen Haus Verdi damals wohnte, war

Vater einer zahlreichen Familie; seine älteste Tochter, Margarethe, zeichnete sich durch Geist und Schönheit aus. Verdi hielt bei Barezzi um ihre Hand an; dieser erwiderte, daß er niemals einen mittellosen, braven jungen Mann zurückweisen würde, der ein Talent besitzt, welches jedem Geldsack vorzuziehen sei. Der wackere Alte hatte sich nicht getäuscht. Im Jahre 1835 wurde die Hochzeit des damals zweiundzwanzigjährigen Verdi gefeiert, und die ganze „Philharmonische Gesellschaft“ wohnte dem von Glück und Heiterkeit strahlenden Feste bei. In Busseto hatte Verdi nicht bloß als Komponist und Orchester-Dirigent, sondern auch als Virtuose geglänzt. Er war damals ein brillanter Klavierspieler und pflegte in jedem Konzert zwei oder drei Klavierstücke, meist von Hummel oder Kalkbrenner, vorzutragen. Sein Paradepferd war jedoch die „Wilhelm Tell“-Ouverture von Rossini, die er sich selbst arrangiert hatte.

Als die drei Jahre vorüber waren, für welche Verdi sich zur Leitung der „Philharmonischen Gesellschaft“ verpflichtet hatte, fühlte Verdi, daß er nicht länger in Busseto bleiben könne mit einem Jahresgehalte von dreihundert Franks. Er verließ seine Heimat und übersiedelte mit seiner Frau und den ihm geborenen zwei Söhnlein nach Mailand.

Von dem Augenblick an kannte Verdi nur ein Ziel: die Oper. Er war von einem wahren Theaterdämon besessen, und die Folge zeigte, daß er in der Richtung seines Talentes sich nicht geirrt hatte. In Mailand lernte Verdi einen neunzehnjährigen Poeten kennen, der bereits mit einem Bändchen Gedichte großen Erfolg errungen hatte.

Themistokle Solera, so hieß der junge Dichter, strebte seinerseits darnach, als Librettist für das Theater zu wirken. Die beiden jungen Leute faßten vom ersten Augenblick eine leidenschaftliche Zuneigung zu einander und ihre Freundschaft hat niemals gewankt. Nachdem sie ihre Pläne und Ansichten ausgetauscht, schrieb Solera ein Operntextbuch, das Verdi sofort komponierte: „Oberto, conte di San Bonifacio". In weniger als Jahresfrist war das Werk beendet, einstudiert und mit großem Erfolg (1839) in der Scala gegeben. Der Impresario dieses Theaters (Merelli) ließ Verdi sogleich einen Kontrakt unterzeichnen, worin der junge Maestro sich verpflichtete, noch drei Opern für die Scala zu schreiben. Er sollte zunächst sein Talent für das komische Fach versuchen, ein Talent, das ihm gänzlich fehlte. Den Beweis dafür lieferte seine komische Oper: „Un giorno di regno", welche in der Scala ein eklatantes Fiasko erlebte. Allein unter welchen furchtbaren Seelenqualen war dies Werk entstanden! Verdis heißgeliebte junge Gattin war plötzlich an einer Gehirnentzündung erkrankt und starb nach wenigen Tagen. Halb wahnsinnig vor Schmerz, mußte Verdi dennoch die angefangene Partitur vollenden und zur bestimmten Frist abliefern. Niedergedrückt von dem schwersten Schlag, in Schmerz und Thränen sollte er heitere Melodien, komische Musik schaffen! Man war ziemlich allgemein der Meinung, der Mißerfolg seiner Opera buffa habe Verdi vollständig entmutigt und zu dem Entschlusse gebracht, nie wieder für das Theater zu schreiben. In Wahrheit war er als Künstler nicht leicht zu entmutigen; ohne Zweifel hatte ihn nur der Schmerz um den Verlust seiner Frau in jene Abspannung und Verzagtheit gestürzt,

die ihn damals bis zur Resignation auf jede weitere Bühnenthätigkeit führte. Sein Ehrgeiz schien erloschen, seine Träume von glücklicher Zukunft zerstört. Er dachte nur an ein stilles Leben in möglichster Verborgenheit. In Busseto, bei seinem alten Schwiegervater, wollte Verdi seine frühere bescheidene Stellung als Dirigent wieder einnehmen. Nach der Aufführung seiner zweiten Oper suchte er Merelli auf, um den zwischen ihnen vereinbarten Kontrakt zu lösen. War ja der Durchfall von „Un giorno di regno" so vollständig gewesen, daß Verdi annehmen konnte, der Impresario werde seinen Wünschen auf halbem Wege entgegenkommen. Es kam anders; Merelli hatte ein so festes Vertrauen auf Verdis Zukunft, daß er ihm sein Wort durchaus nicht zurückgeben wollte. Umsonst versicherte ihm Verdi, es sei nicht eine flüchtige Laune, sondern sein wohlüberlegter Entschluß nie mehr eine Oper zu schreiben. Erst nach wiederholtem Drängen und immer flehentlicheren Bitten, Merelli möge ihm seine Freiheit wiedergeben, willigte dieser schweren Herzens ein. „Nun wohl", sagte er schließlich, „die Sache ist abgemacht, ich entbinde dich deiner Verpflichtung. Aber erinnere dich stets, daß, wenn du einmal von deinem Entschlusse zurückkommen solltest, mein Theater dir immer offen stehen wird und gegen dieselben Bedingungen wie bisher." Sie drückten sich freundschaftlich die Hände, und Verdi verließ Mailand, um in dem Kleinleben von Busseto zu verschwinden — wie er wähnte, für immer.

Verdi hatte in Mailand seine Möbel verkauft und nur das kleine Wiener Klavier mitgenommen, das seine Frau benutzt und das sein Schwiegervater ihm geschenkt

hatte. Bald aber fühlte er, daß das eintönige, kleinbürgerliche Leben in Busseto einem jungen Künstler nicht mehr genüge, der das bewegte Leben einer Großstadt kennen gelernt hatte. Er entschloß sich daher wieder zur Rückkehr nach Mailand, doch mit dem Vorsatz, sich dort ausschließlich dem Musikunterricht zu widmen. Gegen Merellis Zureden, zur Opern-Komposition zurückzukehren, blieb er hartnäckig taub. Doch besuchte er häufig das Theater La Scala. Hier traf ihn eines Abends Merelli und bat ihn, für einige Augenblicke ihm in sein Arbeitskabinett zu folgen. „Höre die peinliche Geschichte, die mir eben passiert", klagte der Direktor. „Ich brauchte ein Libretto für Otto Nicolai, der mir die nächste Oper schreiben soll, und beauftragte Solera, es zu verfassen. Nicolai findet aber das Libretto schlecht, unmusikalisch, unmöglich, und will kein Wort mehr davon hören. Ich wünsche deine Meinung darüber; willst du mir den Gefallen thun, das Libretto mitzunehmen und es aufmerksam zu lesen?" Verdi willigt ein und macht sich zu Hause gleich an die Lektüre des Textbuches — es ist das zu „Nabucco". Ergriffen von der Großartigkeit des biblischen Stoffes, entzückt von den rührenden und erschütternden Situationen, setzt er sich wie unbewußt ans Piano und improvisiert, das Libretto auf dem Pulte vor sich, bis zum Morgengrauen. Als er aber das Buch zu Merelli zurücktrug, hatte er seine Kaltblütigkeit wiedergefunden. Er erklärte dem Direktor, daß er das Libretto sehr gut und sehr musikalisch, hingegen die Weigerung Nicolais unbegreiflich finde. Merelli, welcher letzterem inzwischen das Libretto zum „Verbannten" („Il Proscritto") gegeben, versuchte nun, Verdi zur Komposition des „Na-

bucco" zu überreden. Dieser wiederholte seine Versicherung, nie mehr eine Oper schreiben zu wollen; Merelli aber schob ihm das Buch in die Tasche und ihn selbst mit den Worten: „Nur Mut! Setz dich hin und arbeite!" zur Thür hinaus. Otto Nicolai war nicht glücklich mit seinem „Proscritto". Die Oper (welche auch später in Wien, deutsch, als „Heimkehr des Verbannten" wenig Erfolg gehabt) erlebte in der Scala ein entschiedenes Fiasko. Einige Monate nachher meldet Verdi dem Direktor, sein „Nabucco" sei fertig. Es war jetzt nur die neue Verlegenheit zu überwinden, daß der Tenor Donzelli, ursprünglich für den „Nabucco" bestimmt, demnächst zur Stagione nach Wien abreisen mußte. Merelli riet, die Rolle des „Nabucco" für Bariton zu arrangieren, und zwar für den als Sänger und Darsteller gleich ausgezeichneten Ronconi. Verdi fand die Idee vortrefflich und gewann in der That an Ronconi einen unvergleichlichen Repräsentanten des wilden Nebukadnezar. In der ersten Vorstellung des „Nabucco" (9. März 1842) zeichnete sich neben Ronconi eine junge Sängerin in der Rolle der Abigail aus: Giuseppina Strepponi. Im Mailänder Konservatorium gebildet, hatte sie bereits im Jahre 1835 mit Glück in Triest debütiert, sodann an der italienischen Oper in Wien und in allen größeren Städten Italiens gesungen. Die Strepponi, welche später noch zu dem Erfolge mancher Verdischen Oper beigetragen hat, zog sich jedoch bald, in der Fülle ihrer Kraft, vom Theater zurück und wurde nach einigen Jahren — Madame Verdi. Sie hat fünfzig Jahre lang Freud' und Leid mit ihrem Gatten redlich geteilt.

Der glänzende Erfolg des „Nabucco“ hob Verdi in die Reihe jener gefeierten Meister, welche (wie Donizetti, Pacini, Mercadante) damals mit der Komposition der „Opera d'obbligo“ für die große Karnevals-Saison beauftragt zu werden pflegten. Merelli erklärte, indem er ihn um die nächste neue Oper ansprach, daß nunmehr er, Verdi, seine Bedingungen zu stellen habe, welche die Direktion unweigerlich erfüllen werde. Verdi, weder unbescheiden, noch unpraktisch, forderte nicht mehr noch weniger, als was Bellini für seine „Norma“ bekommen, das waren 6800 Franks. Er erhielt die verlangte Summe und machte sich an die Arbeit. Es war wieder ein Libretto von Solera: „I Lombardi alla prima Crociata“. Die Oper errang (1843) keinen geringeren Erfolg als „Nabucco“. Vier Jahre später brachte Verdi eine mit neuen Musikstücken bereicherte französische Bearbeitung dieser Oper, unter dem Titel „Jerusalem“, zur Aufführung in der Pariser Großen Oper, wo sie jedoch ebensowenig gefiel, wie in Italien ihre Rückübersetzung ins Italienische. Verdis Landsleute geben heute noch dem alten „Lombardi“ den Vorzug. Die drei großen Erfolge von „Oberto“, „Nabucco“ und „I Lombardi“ hatten ihren Autor an die Spitze der musikalischen Bewegung in Italien gestellt. Der einzige Komponist, der mit ihm rivalisieren konnte, Donizetti, war an Geist und Körper schwer erkrankt und seinem Ende nahe. Alle ersten Bühnen Italiens bemühten sich nun, eine Oper von Verdi zu bekommen. Er entschied sich zunächst für die Fenice in Venedig und schrieb für sie eines seiner erfolgreichsten Werke: „Ernani“. Diesmal war sein Mitarbeiter der

Poet Piave, der das Libretto dem bekannten Drama Victor Hugos nachgebildet hatte. „Ernani“ gefiel außerordentlich in Venedig (1844). Während der Proben kam es zu einem Zerwürfnis zwischen Verdi und der Sängerin der Elvira, Sophie Löwe, der späteren Fürstin Liechtenstein. Diese bezaubernde Sängerin zeigte sich sehr unzufrieden mit ihrer Rolle und äußerte sich darüber zu Verdis bitterem Verdruß ganz unverhohlen. Als der Erfolg von „Ernani“ zugleich ein Triumph für Sophie Löwe wurde, kam sie von ihrem Irrtume zurück und wollte Verdi wieder begütigen. Dieser aber blieb unversöhnlich und verließ Venedig, ohne ihr ein freundliches Wort zu sagen. Erst nach Jahr und Tag ließ er sich besänftigen und bewegen, die Hauptrolle in seiner Oper „Attila“ für die Löwe zu schreiben.

Verdi hatte das schöne, umfangreiche Landgut Sant' Agata angekauft. Hier beendigte er die Partitur seiner für das San-Carlo-Theater bestimmten Oper „Luisa Miller“ (nach Schillers „Kabale und Liebe“) und begab sich damit nach Neapel. In dieser Stadt hatte Verdis „Alzira“ im Jahre 1845 eine Niederlage erlitten. Seine abergläubischen Freunde in Neapel behaupteten steif und fest, dieses Mißgeschick sei nur der „influenza“ des Kompositeurs Capecelatro zuzuschreiben, der für einen ausgemachten „jettatore“ galt. Diesmal wollten nun seine Anhänger das Möglichste oder Unmöglichste leisten, um Verdi vor dem bösen Blick des Capecelatro zu schützen. Ihre gute Absicht brachte Verdi in die komischesten Situationen. Kaum hatte er sich in Neapel einlogiert, als auch schon seine Freunde vor seiner Thür im „Hôtel de Russie“

die Wache bezogen und einander regelmäßig ablösten, um jede Begegnung Verdis mit dem Unheilbringer zu vereiteln. Wollte Capecelatro in dem Hotel vorsprechen, so zwang man ihn unbarmherzig, sich fortzuscheren. Aber in dieser Hauswache bestand lange nicht der ganze Dienst von Verdis unerschütterlichen Schutzgeistern. Ging der Maestro aus, so war er umringt von einer kleinen wachsamen Gruppe, welche, entschlossen, ihn keinen Augenblick allein zu lassen, überallhin mitmarschierte, ins Theater, zum Restaurant, auf die Promenade — alles, um Capecelatro zu verhindern, ihrem Schützling nahezukommen oder gar ihn zu berühren. Für Verdi wurde diese Zärtlichkeit oft zur wahren Folter, allein er konnte sich nicht helfen und wollte die Freunde nicht verletzen. Die Bemühungen derselben wurden auch wirklich vom besten Erfolg gekrönt: „Luisa Miller“ fand eine glänzende Aufnahme.

Verdis nächste Oper: „Stiffelio“ vermochte weder in ihrer ursprünglichen Form (1850 in Triest), noch in ihrer späteren Umarbeitung als „Aroldo“ durchzugreifen. Desto größer und allgemeiner war die Wirkung der drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Opern: „Rigoletto“, „Il Trovatore“ und „La Traviata“. Es ist wenig bekannt, daß Verdi in der Hauptsache auch der Autor seiner Textbücher ist. Nicht nur wählt er immer selbst das Sujet zu seinen Opern, er entwirft auch das Scenarium und bezeichnet die Situationen und die Charaktere der Personen so genau, daß der Librettist nur seinen Angaben zu folgen und die Verse zu liefern hat. Beauftragt, für die Fenice in Venedig eine neue Oper zu schreiben, erinnerte

sich Verdi des Erfolges von „Ernani“ und wählte wiederum einen Stoff von Victor Hugo, nämlich das Drama „Le roi s'amuse“. Verdi gab seinem Textdichter Piave die nötigen Instruktionen, der auch bald das Libretto unter dem Titel: „La Maledizione“ („Der Fluch“) ablieferte. Allein die Censur bereitete dem Werke unsägliche Hindernisse: sie verbot sowohl den Stoff, als auch den (gewiß ganz unverfänglichen) Titel. Die Direktion und die Sänger der Fenice waren in Verzweiflung, denn Verdi bestand hartnäckig auf seinem Stoffe. Da erschien plötzlich ein Schutzengel in Gestalt eines — Polizei-Kommissärs! Dieser litterarisch gebildete Beamte kam eines Tages zu Piave, gab ihm einige die Handlung nicht alterierende und dennoch bedeutungsvolle Änderungen an die Hand, riet ihm, den „König“ in einen „Herzog von Mantua“ zu verwandeln und das Ganze „Rigoletto, der Hofnarr“ zu betiteln. Dies alles geschah, und Verdi begann mit fieberhaftem Eifer an der Partitur zu arbeiten. In vierzig Tagen war die ganze Oper komponiert und wurde am 11. März 1851 mit außerordentlichem Beifall gegeben. Als man mit den Proben zu „Rigoletto“ beim vierten Akt angelangt war, bemerkte der Tenorist Mirate (der Darsteller des Herzogs von Mantua), daß in seiner Rolle ein Musikstück fehle, das er allein zu singen habe. Er bat darum. „Es hat Zeit“, entgegnete ihm Verdi, „ich werde es dir schon geben.“ Jeden Tag wiederholte Mirate dieselbe Bitte, jeden Tag erhielt er dieselbe Antwort. Endlich, am Tage vor der Orchesterprobe, brachte Verdi dem ungeduldig drängenden Sänger die berühmte Canzone: „La donna è mobile.“ „Du mußt mir dein Ehrenwort geben“, sagte

Verdi feierlich, „daß du diese Melodie niemals zu Hause singen, sie nicht einmal summen oder pfeifen wirst, daß du, mit einem Wort, sie niemanden hören läßt!“ Mirate gelobt es, und Verdi geht beruhigt seiner Wege. Der Grund von Verdis Geheimthuerei war folgender: er zählte mit Recht auf die einschlagende Wirkung dieser so leichten und populären Melodie; aber eben deshalb fürchtete er, sie könnte noch vor der Aufführung in ganz Venedig geträllert und ihm am Ende gar noch als ein Plagiat vorgeworfen werden. Er kannte seine Italiener. Selbst bei der Generalprobe bat Verdi noch das ganze singende und musizierende Personal, das Geheimnis zu wahren. Es wurde bewahrt, und die Wirkung der also behüteten Melodie war eine außerordentliche. Das Publikum raste vor Vergnügen, und Tags darauf sang man in allen Straßen „La donna è mobile“. Der kluge Maestro hatte also nicht Unrecht gehabt mit seiner Vorsicht.

Das Textbuch zum „Trovatore“ ist von Cammarano nach dem spanischen Drama „El Trobador“ bearbeitet, dessen siebzehnjähriger Verfasser, Garcia Guttierez, sich von dem Ertrag der Tantièmen vom Militärdienst losgekauft und zu einem der fruchtbarsten, beliebtesten Theaterdichter Spaniens aufgeschwungen hat. Am Tage der ersten Aufführung von Verdis „Trovatore“ in Rom hatte der Tiber das ganze Stadtviertel und alle zum Apollo-Theater führenden Straßen überschwemmt. Demungeachtet waren am 19. Januar 1853 schon 9 Uhr morgens alle Zugänge des Theaters belagert von einer unabsehbaren Menge Menschen, welche, bis an die Knöchel im Wasser stehend, den Einlaß zur Abendvorstellung erwarteten. Verdi brauchte

gewöhnlich nicht mehr als vier Monate zur Komposition einer Oper. Fast zugleich mit dem „Trovatore" schrieb er die „Traviata", deren Libretto Piave der „Dame aux camélias" von Dumas nachgebildet hatte. „La Traviata", ohne Frage eine der gelungensten Arbeiten Verdis, erlebte bei ihrer ersten Aufführung in Venedig (1853) — ein eklatantes Fiasko! Die Schuld lag größtenteils an den Sängern: Violetta wurde von einer enorm dicken Sängerin, Donatelli, dargestellt, die man unmöglich für eine Lungenkranke halten konnte; Graziano als Alfredo litt dergestalt am Schnupfen, daß er kaum zu singen vermochte, und der Bariton Varesi, wütend über die nach seiner Meinung zu untergeordnete Rolle des alten Germont, vernachlässigte sie in jeder Weise. Obendrein fühlten die Darsteller sich geniert durch das moderne Salonkostüm, in welchem damals (dem Original getreu) die „Camelien-Dame" gespielt wurde. Ein Jahr später, mit anderen Sängern und im Kostüm Ludwigs XIII., erlebte die Oper in Venedig einen glänzenden und bis heute nachhaltigen Erfolg.

Nach der „Traviata" schwieg Verdi vier Jahre lang. Er arbeitete zum erstenmal an einem für die Pariser Große Oper bestimmten Werke: „Die sicilianische Vesper." Es war die Festoper für die Weltausstellung 1855. Daß bei dieser wie bei der folgenden Pariser Exposition (1867) kein Franzose, sondern ein Ausländer mit der Komposition der „Weltausstellungs-Oper" beauftragt ward, ist seltsam genug. Aber noch seltsamer erscheint wohl die Wahl des Sujets: ein Italiener soll für die Franzosen gerade die „Sicilianische Vesper" bearbeiten und an die blutigste Episode der französisch-italienischen Kriege erinnern! „Les

vêpres siciliennes“ (Text von Scribe und Duveyrier) wurden 1855 in der Pariser Großen Oper mit gutem Erfolg gegeben. In Italien hat die Censur, mit welcher Verdi stets in Fehde lebte, die „Sicilianische Vesper“ verboten. Verdi mußte seiner Partitur ein anderes Libretto unterlegen, das der portugiesischen Geschichte im siebzehnten Jahrhundert entnommen war und den Titel „Giovanna di Guzman“ erhielt. Ihr geringer Erfolg auf den italienischen Bühnen ist zum Teile diesem unglücklichen zweiten Textbuche, zum Teile der übermäßigen Länge der Oper zuzuschreiben. Solch lange Dauer gehört leider zu den Gebräuchen der französischen Großen Oper; die Italiener bequemen sich schwer dazu. Auch der zweiten französischen Oper Verdis: „Don Carlos“, hat diese ermüdende Länge überall empfindlich geschadet. Auf die „Sicilianische Vesper“ folgte mit geringer Wirkung „Simon Boccanegra“, die fünfte für Venedig geschriebene Oper von Verdi (1857). Das haarsträubende, ganz und gar unverständliche Libretto war von Piave, welchem sich trotzdem Verdi zeitlebens anhänglich und großmütig erwies. Als Piave 1876 starb, hatte er schwerer Körperleiden wegen bereits mehrere Jahre lang nichts arbeiten können. Um seine früheren Dienste zu belohnen und ihn vor Mangel zu schützen, warf ihm Verdi eine lebenslängliche Rente aus, die stets pünktlich ausbezahlt wurde. Nicht genug; er stiftete ein Kapital für die junge Tochter Piaves, welches ihr samt den aufgelaufenen Interessen am Tage ihrer Großjährigkeit eingehändigt wurde. So konnte Piave, Dank der Erkenntlichkeit Verdis, ruhig sterben.

Verdis nächste Oper: „Il ballo in maschera“,

war für Neapel bestimmt und wurde bereits im San-Carlo-Theater probiert; die Censur verbot jedoch das Stück, und Verdi ging damit nach Rom. Hier machte die päpstliche Censur anfangs dieselben Schwierigkeiten, gab aber schließlich die Oper unter der Bedingung frei, daß Gustav III. von Schweden in einen „Gouverneur von Boston" verwandelt wurde. In dieser amerikanischen Verkleidung ist die Oper — eine der besten von Verdi — seither verblieben und ein Repertoirstück aller Bühnen geworden. „Il ballo in maschera" war durch mehr als ein Decennium die letzte Oper, die Verdi für sein Vaterland komponierte; die nächsten drei Opern waren auswärtigen Bühnen bestimmt: „La forza del destino" für Petersburg (1862), „Don Carlos" für Paris (1867) und „Aïda" für Kairo (1871). Letztere Oper ist bekanntlich auf Bestellung des Vizekönigs von Ägypten für das italienische Theater in Kairo geschrieben, aber nicht, wie man so häufig liest, zu dessen Einweihung, welche schon 1869 stattgefunden. Verdi hatte vom Khedive ein Honorar von 100000 Francs für die Partitur verlangt und erhielt sie; persönlich nach Kairo zu kommen, war er nicht zu bewegen. Schon vierzehn Tage vor der ersten Aufführung waren alle Plätze vergriffen und wurden mit Gold aufgewogen, so groß war die Neugierde des Publikums in Kairo, das heißt des europäischen, denn höchst selten sieht man dort einen Turban im Theater. Die Frauen aus dem Harem des Vizekönigs nehmen die drei ersten Logen im zweiten Rang ein, sind aber nicht sichtbar, da ein dichter Musselinschleier sie den Blicken der Zuschauer verbirgt. Nach der „Aïda" konnte man nicht mehr behaupten,

Verdi lebe in vollständiger Abgeschlossenheit und Gleichgültigkeit gegen jede fremde Musik. Einige Jahre früher mochten seine Gegner ihm nachsagen, er habe nicht einmal die Partitur von „Don Juan“ jemals gelesen. Jetzt wissen wir aus der „Aïda“, aus „Othello“ und „Falstaff“, daß Verdi sich sogar mit Berlioz und Wagner vertraut gemacht hat. Zwischen „Aïda“ und „Othello“ (1887) liegen 18 Jahre; „Falstaff“ erschien 1893, in Verdis 80. Jahre.

Auf diese letzten Opern Verdis hier näher einzugehen, liegt nicht in dem Plan unseres Aufsatzes. Sehr bemerkenswert ist aber das Urteil, das Verdis Freund und Verehrer Gino Monaldi vom nationalen Standpunkt über diese letzte Phase des Komponisten abgiebt. „Unleugbar“, sagt Monaldi, „ist ein neuer Verdi aus dieser letzten Bethätigung seines künstlerischen Vermögens hervorgegangen. Der neue Verdi ist aber nicht mehr der seines Volkes, das dem „Tonmeister der italienischen Revolution“ vom „Nabucco“ bis zum „Hernani“, vom „Attila“ bis zum „Troubadour“ und vom „Troubadour“ bis zum „Maskenball“ folgte. Dieses Volk hat, besiegt und in Entzücken versetzt von dem Geiste des Komponisten, ihn noch jubelnd bis zur „Aïda“ verfolgen können. Hier angelangt aber machte es Halt. Für die Geschichte bleibt der Musiker des „Othello“ und des „Falstaff“ groß, ja größer noch, als er in der Vergangenheit gewesen; aber für die Volksüberlieferung endet Giuseppe Verdi mit der „Aïda.“ ... Die Kunst Giuseppe Verdis, des im ausgesprochensten Sinne italienischen Tonmeisters, dessen künstlerische Geschichte auf das innigste mit der seines Vaterlandes zusammenhängt und der beinahe zwanzig Jahre hin-

durch Italien nur im Ruhme seiner Kunst hat fortleben lassen, diese Kunst gehört in ihrer letzten Äußerung nicht mehr ausschließlich Italien an. Sie ist, wie stets, das Ergebnis des Geistes und der Empfindung des Meisters, aber dieser Geist und diese Empfindung sind einer Änderung unterworfen worden infolge einer kosmopolitischen Gewalt, deren kühne und stürmische Entwickelung Verdi ganz richtig voraussah — weshalb er sich wie früher an ihre Spitze stellen wollte, um die Bewegung zu leiten und zu regeln."

Hector Berlioz.

Als junger Mensch hatte ich das Glück, durch mehrere Wochen täglich mit Berlioz zu verkehren — in Prag, wo er 1846 eine Reihe von Konzerten gab. Freund Ambros und ich hatten durch unseren jugendlichen Enthusiasmus für seine Musik bald Berlioz' Vertrauen gewonnen und durften eines Tages uns wohl die Frage erlauben, ob er nicht an die Abfassung von Memoiren denke? Berlioz antwortete sofort bejahend. Er wolle seine Autobiographie demnächst in Angriff nehmen; doch werde sie so rücksichtslos wahr ausfallen, daß an ihre Veröffentlichung bei seinen Lebzeiten kaum zu denken sei. Beides hat sich als wahr erwiesen. Berlioz begann die Abfassung seiner „Mémoires" schon 1848 in London und schloß sie am Neujahrstage 1865, also vier Jahre vor seinem Tode. Erschienen sind sie erst im Jahre 1870.

Dieses Buch, eine der merkwürdigsten Autobiographieen, die wir besitzen, hat seither durch die Veröffentlichung von Berlioz' Korrespondenz eine höchst dankenswerte und wichtige Vervollständigung erhalten. Die erste (von Daniel Bernard herausgegebene) Briefsammlung „Correspondance inédite" enthält 150 Briefe von Berlioz an Freunde und Kunstgenossen. Ihr folgte 1882 ein Band „Lettres intimes de Berlioz", 141 an der Zahl. Diese sind sämtlich an Humbert Ferrand in Paris gerichtet, welchen Ch. Gounod in seinem Vorwort als den vertrautesten Freund Berlioz' bezeichnet.

Man kennt den Komponisten der Oper „Faust" als einen geistreichen Mann, der das Wort wie die Feder virtuos handhabt. Als lebhafter Causeur kann er höchst anregend, ja bezaubernd sein, doch neigt er zur Phrase und diese nimmt sich gesprochen doch weit besser aus, als gedruckt. Gounod beginnt seine Vorrede zu den „Lettres intimes" mit einem Hymnus auf Berlioz und einem Bannfluch gegen „Die Majoritäten", die sogenannte Volksstimme, welche sich anmaßt Gottes Stimme zu sein. „Die Geschichte lehrt uns, daß überall das Licht von Individuen auf die Menge ausstrahlt, nicht von der Menge auf die Individuen, vom Weisen auf die Unwissenden, nicht von den Unwissenden auf den Weisen, von der Sonne auf die Planeten und nicht von den Planeten auf die Sonne. Hé quoi! Glaubt ihr, daß 36 Millionen Blinde ein Teleskop ausmachen und 36 Millionen Schafe einen Hirten? Wie! War es die Menge, welche die Raphaels und Michelangelos gebildet hat, die Mozarts und Beethoven, die Galilei und Newton? Der Erfolg bei Lebzeiten ist sehr häufig

nur eine Frage der Mode; er beweist, daß das Werk auf dem Niveau seiner Zeit steht, aber keineswegs, daß es seine Zeit überdauern werde. Berlioz war, gleich Beethoven, eines der erhabenen Opfer des schmerzlichen Privilegiums: eine Ausnahme zu sein. Er hat diese schwere Verantwortlichkeit teuer bezahlt.“ Was Gounod nach diesem oratorischen Feuerwerk an persönlichen Erinnerungen vorbringt, ist sehr dürftig und beschränkt sich eigentlich auf die Mitteilung, daß Gounod als neunzehnjähriger Schüler des Pariser Konservatoriums für Berlioz schwärmte und jede Gelegenheit benützte, sich in Berlioz' Orchesterproben zu schleichen. Hier fühlte sich Gounod besonders von einer Stelle aus Berlioz' Romeo-Symphonie so bezaubert, daß er sie ganz im Gedächtnis behielt und anderen Tags dem erstaunten Komponisten auswendig vorspielen konnte. Eine sehr richtige Bemerkung Gounods ist, daß Berlioz' so hart angefochtene Kompositionen doch eine Fülle früher unbekannter Effekte und Orchesterkombinationen in die Welt geworfen haben, deren selbst hochberühmte Meister sich später bemächtigten. Auf dem Gebiete der Instrumentation hat Berlioz thatsächlich Schule gemacht. Berlioz ist, nach Gounods Ausspruch, „an der Verspätung seiner Popularität" gestorben. Auf Berlioz' letzte Oper „Die Trojaner" anspielend, die für den Autor eine Quelle unsäglicher Enttäuschungen wurde, schließt Gounod mit dem geistreichen „mot“: Berlioz sei, wie sein heldenmütiger Namensbruder Hector, unter den Mauern von Troja gefallen.

Die Publikation der erwähnten Korrespondenzen konnte zu keinem günstigeren Zeitpunkt erfolgen, als eben jetzt, da Berlioz plötzlich eine populäre Größe geworden ist in

seinem Vaterlande. Um den so heiß und vergeblich ersehnten Ruhm endlich doch zu erlangen — sagt der Herausgeber der „Korrespondenz" — hatte Berlioz bloß etwas sehr Einfaches zu thun: zu sterben. Das mag für Frankreich richtig sein.

In Deutschland war Berlioz als genialer Komponist schon gefeiert worden zu einer Zeit, da man ihn in Frankreich noch ignorierte oder verspottete. Vielleicht findet man heute in Deutschland wiederum die plötzlich für Berlioz auflodernde Begeisterung der Franzosen etwas übertrieben und gewaltsam. Gleichviel, die eigenartige, mächtige Persönlichkeit dieses Mannes übt auf Deutsche und Franzosen die gleiche Anziehungskraft, und überall, wo man sich für Musik interessiert, werden Berlioz' jetzt zum erstenmal ans Licht gelangende Briefe mit Interesse gelesen werden. Jedenfalls sind sie eine wesentliche Ergänzung seiner „Mémoires". Ich konnte mir nicht versagen, dieses Buch jetzt im Zusammenhang mit der „Correspondance inédite" und den „Lettres intimes" wieder vorzunehmen. Aus diesen drei einander ergänzenden Büchern, also durchaus eigenen Mitteilungen des berühmten Tondichters, gewinnen wir ein vollständiges Bild seines Lebens.

Wenn man an Berlioz' Selbstbiographie etwas beklagen darf, so ist es deren übergroße, gar viele Leser abschreckende Ausdehnung. Es gehört schon ein sehr lebhaftes Interesse für den Autor dazu, um sich durch mehr als 500 Seiten größten Oktavformates mit seiner Person zu beschäftigen. Dazu die bequeme Breite, mit welcher Berlioz, gewohnt an den Ton der feuilletonistischen „Causerie", manchmal recht unerhebliche Scenen oder Gespräche wieder-

giebt. Die Lebhaftigkeit seines Temperaments verleitet ihn, überall zu dramatisieren, wodurch seine Erzählung allerdings den Reiz der Frische gewinnt, aber an Haltung und Stetigkeit verliert. So ist Berlioz z. B. nicht im stande, kurz zu erzählen: „Ich ging trotz wiederholter Abmahnungen meines Freundes nach Meylan", sondern er führt dies (Seite 440) ganz, als wenn er ein Bühnenstück schriebe, in einem sehr lebhaften Dialog aus, welcher doch nichts anderes enthält, als das fortwährend wiederholte: „Geh' nicht!" des Freundes und Berlioz' stereotyp darauf einschlagendes: „Ich gehe doch!" Eine launige Konversation Berlioz' mit dem alten Thürsteher des Konservatoriums füllt das ganze 23. Kapitel!

Das Merkwürdigste in Berlioz' Biographie ist ohne Zweifel seine Jugendzeit. Hector Berlioz, geboren am 11. Dezember 1803 in Côte-Saint-André, einem Städtchen zwischen Lyon und Grenoble, ist der Sohn eines verdienstvollen, geachteten Arztes daselbst. Man erzieht ihn natürlich im katholischen Glauben, „einer reizenden Religion, seitdem sie niemanden mehr verbrennt." Sie machte ganze sieben Jahre lang seine größte Seligkeit aus; später hat er sich mit ihr überworfen. Hectors Vater war ein sehr aufgeklärter Mann, der nichtsdestoweniger seiner bigotten Frau förmlich versprochen hatte, den Sohn niemals vom strengen Glauben abwendig zu machen. Er ließ ihn sogar manchmal den Katechismus aufsagen — „eine Gewissenhaftigkeit", zu welcher sich später Hector seinem eigenen Sohne gegenüber für unfähig erklärt. Hectors Vater unterrichtete ihn mit größter Sorgfalt selbst und ausschließlich, konnte ihm aber niemals Geschmack an den klassischen Studien

beibringen. Hingegen schwärmte der Junge für Landkarten und Reisebeschreibungen, welche seiner Phantasie ein unermeßliches Feld eröffneten. Er war zwölf Jahre alt, als er gleichzeitig die zwei großen Passionen seines Lebens kennen lernte: die Musik und die Liebe. Gegenstand der letzteren war ein schönes achtzehnjähriges Mädchen, das Hector auf dem Landsitze seines Onkels, Meylan an der savoyischen Grenze, kennen lernte. Estella (schon der Name entzückte ihn) hatte natürlich nur ein mitleidiges Lächeln für die heftige Leidenschaft des Knaben, der seinerseits dieses Jugendideal niemals vergessen hat. Mit ergreifender Wahrheit schildert er die Qualen dieser leidenschaftlichen ersten Liebe. In dieselbe Zeit fielen seine ersten unbeholfenen Versuche in der Komposition. Etwas früher hatte er unter Anleitung seines Vaters das Flageolet und die Flöte spielen gelernt, hierauf auch die Guitarre. Dies waren die drei ersten Instrumente, durch welche Berlioz in die Musik eingeführt wurde, und die drei einzigen, die er in seinem Leben spielen gelernt! Gewiß der seltsamste Anfang und das dürftigste Material gerade für den Meister der großen Instrumentaleffekte und Orchesterkombinationen! Berlioz freut sich übrigens, daß sein Vater ihn nicht im Klavierspiel unterrichten ließ: „Ich wäre sonst wahrscheinlich ein gefürchteter Pianist geworden, wie vierzigtausend andere." Seine ersten Kompositionsversuche trugen, unter dem Einflusse der unglücklichen Liebe von Meylan, den Stempel tiefster Melancholie; Berlioz hat sie sämtlich vernichtet, nur die schwermütige Melodie zu einer Romanze aus „Estella" (!) von Florian, rettete er später in den ersten Satz seiner „Phantastischen Sym-

phonie" (1829) unverändert hinüber. Die Biographieen großer Komponisten, insbesondere Glucks und Haydns, bildeten nun die Lieblingslektüre des jungen Berlioz, der den Beruf des Tondichters als das höchste denkbare Glück träumte. Sein Vater war anderer Ansicht und entschlossen, aus Hector einen Mediziner zu machen.

Um ihn für die medizinischen Studien vorzubereiten, begann der Vater das riesige Handbuch der Osteologie von Munzo mit ihm durchzunehmen. Hector empfand den größten Widerwillen dagegen, und nur das Versprechen, man werde ihm eine wertvolle Flöte mit allen neuartigen Klappen aus Lyon kommen lassen, ermutigte ihn, diesen Widerwillen vorläufig noch zu bekämpfen. Mit neunzehn Jahren verließ er schweren Herzens das Vaterhaus, um in Paris die medizinische Schule zu besuchen. Der erste Anblick der zerstückelten Leichen im Seziersaale erfüllte ihn mit solchem Grausen, daß er zum offenen Fenster hinaussprang und lief, soweit ihn seine Füße trugen. Sein Kollege und Stubengenosse Robert erschöpfte seine Beredsamkeit, um Berlioz bald nachher zu einem zweiten Besuche des anatomischen Saales zu bewegen. Und seltsamerweise ließ ihn der gefürchtete Anblick diesmal unerschüttert, er empfand nichts weiter als kalten Ekel. Die medizinischen Studien wurden fortgesetzt, und Berlioz gewöhnte sich bereits an den Gedanken, die große Zahl gemeinschädlicher Ärzte noch um einen Unglücklichen zu vermehren, — als ein Abend in der Großen Oper seinen Gedanken eine neue Wendung gab. Man spielte „Die Danaïden" von Salieri; es war die erste Oper, welche Berlioz hörte. Die entzückende, berauschende Wirkung, welche auf den jungen

Mann eindrang, steigerte sich mit jedem Besuche des Opernhauses und erreichte ihren Gipfel bei der Aufführung von Glucks „Iphigenie in Tauris“. Unter dem Eindruck dieser Vorstellung that Berlioz noch auf der Schwelle des Opernhauses den Schwur, trotz Vater und Mutter, Onkel und Tanten, nichts anderes zu werden, als Musiker. Er verschaffte sich Zutritt zu dem greisen Lesueur, dem berühmten Komponisten der „Barden“, welcher ihn unter seine Schüler aufnahm und stets mit aufrichtigem Wohlwollen behandelte. Die Aufführung einer Messe, auf welche Berlioz große Hoffnungen gesetzt, scheiterte an einer Probe, welche infolge fehlerhaft ausgeschriebener Stimmen einem Charivari glich. Berlioz machte sich sofort an eine Umarbeitung der Messe und verwendete drei Monate angestrengter Arbeit auf die eigenhändige Kopiatur aller Auflagstimmen. Doch fehlten ihm vollständig die Mittel, eine neue Aufführung zu bezahlen. Seine Bitte an Chateaubriand um ein Darlehn von zwölfhundert Franken wurde mit einigen höflichen Zeilen abgelehnt. Der Verzweiflung nahe, erhielt Berlioz unerwartet Hilfe von einem enthusiastischen (später im äußersten Elende verstorbenen) Kunstfreunde Namens de Pons. Dieser lieh die nötigen zwölfhundert Franken, und die Messe wurde mit vorzüglichen Kräften in der Kirche St. Roch aufgeführt. Inzwischen war die Spannung zwischen Berlioz und seinen Eltern aufs äußerste gediehen; der Vater erklärte, den abtrünnigen Sohn nicht mehr unterstützen zu wollen. Um den letzten Versuch zu wagen, eilte Berlioz ins väterliche Haus zurück. Er fand eine eisige Aufnahme. Der Vater erklärte, Hector müsse der Musik entsagen und dürfe nicht

mehr nach Paris zurück. Berlioz verfiel darüber in eine an Stumpfsinn grenzende dumpfe Verzweiflung; er berührte keine Speise, sprach mit niemandem und brachte die Tage entweder eingeschlossen auf seinem Zimmer oder in Wäldern umherirrend zu. Dieser Anblick ängstigte denn doch endlich den Vater und milderte seinen Starrsinn. Hector dürfe wieder nach Paris und zu seinen Musikstudien zurück, aber nur probeweise, für einige Zeit; falls er da keine künstlerischen Erfolge, keine Anerkennung seines Talentes zu erringen vermöchte, müsse er unweigerlich eine andere Laufbahn einschlagen. Diese Entscheidung sollte, der strengen Mutter wegen, Geheimnis bleiben. In seinem Herzensjubel vermochte aber Hector nicht zu schweigen; er vertraute das Geheimnis der Schwester an, und diese verriet es an die Mutter. Letztere, von religiösen Vorurteilen vollständig befangen, hielt ihren Sohn auf Erden entehrt und jenseits verdammt, wenn er sich einer mit dem Theater so eng verbundenen Kunst widme. Nachdem sie ihre Drohungen machtlos abprallen sieht, wirft sie sich vor ihrem Sohne auf die Knie und beschwört ihn, der Musik zu entsagen. Er sucht sie zu beschwichtigen. Da springt die alte Frau auf, ihm zurufend: „So ziehe hin! Entehre deinen Namen, töte mich und deinen Vater durch Kummer und Schande! Ich verlasse das Haus! Du bist mein Sohn nicht mehr; ich fluche dir!“ Damit verschwand sie und flüchtete sich in ein entferntes Landhaus. Als unmittelbar vor der Trennung Hector mit seinem Vater sich dahin begab, um ein Lebewohl von ihr zu erbitten, lief sie davon, sobald sie die beiden erblickte.

Berlioz hat diese entsetzliche, unglaubliche Scene nie-

mals vergessen; ihr schreibt er zumeist den Haß zu, der ihn seither gegen allen religiösen Fanatismus und frommen Unverstand erfüllte.

Nach Paris zurückgekehrt, nahm Berlioz sofort seine Studien bei Lesueur wieder auf und war vor allem bemüht, seine Schuld an de Pons so schnell als möglich zu tilgen. Er erhielt von Hause nun ein Monatsgeld von hundertundzwanzig Franken; dazu kam der bescheidene Ertrag einiger Flöten- und Guitarrelektionen. Trotzdem gelang es Berlioz, indem er sich die größten persönlichen Entbehrungen auflegte, nach einigen Monaten sechshundert Franken zu ersparen und damit die Hälfte seiner Schuld abzuzahlen. Es ist eines der rührendsten und für Berlioz' Charakter ehrenvollsten Bekenntnisse, daß er, um jene Schuld bezahlen zu können, eine winzige Kammer im fünften Stockwerke mietete und, anstatt wie früher im Restaurant zu speisen, sich monatelang von Brot, Weintrauben und Pflaumen nährte. Diese Mahlzeiten, zu dem Preise von höchstens sechs bis acht Sous, verzehrte er auf dem Pontneuf, zu Füßen der Statue Heinrichs des Vierten. De Pons, von diesen Entbehrungen seines Freundes unterrichtet und selbst in Geldverlegenheit, hatte den unglücklichen Einfall, sich um die Bezahlung der zweiten Hälfte seines Darlehns direkt an Hectors Vater zu wenden. Dieser Schritt wurde verhängnisvoll. Vater Berlioz sendete zwar sofort die gewünschten sechshundert Franken an de Pons, erklärte aber, seinen Sohn nicht weiter zu unterstützen, falls dieser nicht unverzüglich die Künstlerlaufbahn verlasse. Der alte Herr fühlte längst Reue über seine Nachgiebigkeit; sein Sohn hatte nun fünf Monate in Paris zugebracht, ohne eine

Stellung zu erlangen, einen Erfolg zu erringen; anstatt ein berühmter Komponist, war er in den Augen des Vaters nichts geworden, als ein leichtsinniger Schuldenmacher und unpraktischer Phantast. Hector ließ aber nicht mehr ab von seinem Lebensideal; er blieb in Paris, entschlossen, sich mit Hilfe einiger Lektionen und großer Sparsamkeit allein fortzuhelfen. Mit Feuereifer komponierte er eine große Oper: „Les Francs-juges" (Die Vehmrichter), und eine heroische Kantate auf ein Sujet des griechischen Freiheitskampfes, welcher damals alle Gemüter erregte. Alle Bemühungen des jungen Komponisten um eine Aufführung seiner Werke scheiterten vollständig. Der Winter kam. Berlioz konnte sein lukullisches Mahl nicht mehr im Freien einnehmen, er brauchte Holz, Licht, wärmere Kleider. Seine Lektionen, zu einem Frank die Stunde, hatten beinahe sämtlich aufgehört. Er hat nur die Wahl, demütig zum Vater zurückzukehren oder Hungers zu sterben. Da giebt die unbezähmbare Leidenschaft für die Musik ihm neue Kraft. Berlioz läßt sich als Chorist im Théâtre des Nouveautés engagieren, einer kleinen Bühne, welche Vaudevilles und leichte komische Opern gab. Trotz seiner nur mittelmäßigen Baritonstimme siegt Berlioz durch seine musikalische Sicherheit bei der Aufnahmeprobe über seine fünf Mitbewerber: einen Leinweber, einen Hufschmied, einen invaliden Schauspieler und einen Kirchensänger von Saint Eustache. Sein Dienst begann unverzüglich und wurde mit einer Monatsgage von fünfzig Franken entlohnt. Es gelang Berlioz, der seinen Eltern diesen größten Schmerz ersparen wollte, seinen neuen Theaterdienst vollständig geheim zu halten. Sie erfuhren

von dieser Choristen-Karriere ihres Sohnes erst sieben bis acht Jahre nach deren Abschluß, und zwar durch Journale, welche zuerst biographische Notizen über ihn veröffentlichten.

Berlioz, der inzwischen bei Reicha Kontrapunkt studiert hatte, meldete sich zu dem Kompositions-Konkurs am Konservatorium; seine Kantate „Orpheus" wurde nach einer oberflächlichen Prüfung für „unausführbar" erklärt. Nach so vielen Schicksalsschlägen fiel Berlioz in eine gefährliche Krankheit. Da erscheint glücklicherweise sein Vater, den so viel Festigkeit und Ernst doch endlich besiegen mochten, und gewährte Hector die frühere Unterstützung wieder. Nun konnte er seinen Choristendienst aufgeben, welcher, abgesehen von der physischen Anstrengung, den jungen Komponisten verrückt zu machen drohte. „Nur ein wahrhafter Musiker", ruft er aus, „der zugleich unsere französischen kleinen Bühnen kennt, vermag zu begreifen, was ich bei dem Lernen und Ausführen dieser dummen Musiken gelitten habe!"

In dem ersten kurzen Briefe der „Correspondance inédite" trägt der junge Berlioz dem Musikverleger Ignaz Pleyel in Paris einige konzertante Potpourris über italienische Opernmelodien an. Bekanntlich hat auch Richard Wagner, gleich Berlioz ein eingefleischter Gegner aller Unterhaltungsmusik und Feind der Italiener, ähnliche Arrangements für Pariser Verleger geliefert, um das Leben zu fristen. Warum wundert es uns viel weniger, wenn wir Haydn und Mozart kleinliche Lohnarbeit verrichten sehen, als wenn Berlioz und Wagner dies thun? Weil wir jene als die universellsten und zugleich anspruchs-

losesten aller Künstler kennen, denen nichts Menschliches und nichts Musikalisches fremd gewesen. Mit ihnen verglichen, erscheinen Wagner und Berlioz einseitig in ihrem Idealismus, unduldsam, stolz.

Berlioz hatte sein Choristenjoch glücklich abgeschüttelt und widmete sich nun mit ganzer Kraft dem Studium zunächst der dramatischen Musik. Der Mann seiner größten, ja schrankenlosen Bewunderung ist Gluck; sein leidenschaftlichster Haß gehört Rossini und den Rossinisten. Bei Vorstellungen Gluckscher Opern fungierte Berlioz im Parterre geradezu als Chef einer Handvoll Gluck-Enthusiasten und solcher, die er dazu machen wollte. In den Zwischenakten erklärte er ihnen die Schönheiten des Textbuches und der Partitur, und wehe dem Sänger oder Orchester-Dirigenten, der sich die geringste Änderung erlaubte. „Wo bleiben die Posaunen? Hier stehen keine Becken! Wer untersteht sich, Gluck zu korrigieren?“ so schrie der junge Enthusiast ganz laut während der Vorstellung und erlebte meistens die Satisfaktion, daß der Dirigent, aus Furcht vor der Wiederholung solcher Skandale, die gerügten Unrichtigkeiten verbesserte. Neue, ungeahnte Ideale erschlossen sich nun in rascher Aufeinanderfolge dem jungen Berlioz: er stieß zum ersten Male auf C. M. Weber, Beethoven und Shakespeare. Der „Freischütz“ entzückte ihn trotz der bekannten Verstümmelung, welche Castil-Blaze, „dieser musikalische Tierarzt“, sich damit erlaubt hatte. „Sei verflucht! Verzweifle und stirb!“ ruft Berlioz jedem „Verbesserer“ eines Meisterwerkes zu. Gegen Mozart fühlt Berlioz zeitlebens eine gewisse Voreingenommenheit, welche er hauptsächlich darauf zurückführt, daß er „Don Juan“

und „Figaro“ in Paris nur in der ihm verhaßten italienischen Oper von Italienern aufführen gehört. Außerdem kann er seinen Abscheu vor der Koloraturstelle im Allegro der Brief-Arie Donna Annas niemals verwinden; für diesen allerdings nicht erfreulichen Sonnenfleck in der Don Juan-Partitur findet Berlioz das Epitheton „schändlich“ noch zu milde.

Eine englische Schauspielertruppe, welche im Odéon-Theater gastiert, führt nun eine der bewegtesten und folgenreichsten Perioden in Berlioz' Leben herbei. Er sieht zum ersten Male ein Shakespearesches Trauerspiel (Hamlet) mit Miß Smithson als Ophelia. Gleichzeitig mit dem überwältigenden Eindrucke des Shakespeareschen Dramas trifft ihn blitzartig eine rasende Leidenschaft für die schöne Schauspielerin. Wer diese Kapitel nicht bei Berlioz selbst in den Memoiren oder in den Briefen an Ferdinand Hiller nachliest, kann sich kaum eine Vorstellung machen von der unbändigen, vulkanischen Natur seines Gemütes. Ruhige Leser dürften wohl darin übereinstimmen, daß sich Berlioz wie ein Narr benommen hat. Er verliert vollständig „den Schlaf, die Lebhaftigkeit des Geistes, jedes Interesse für seine Lieblingsstudien, jede Möglichkeit zu arbeiten“. Erschöpft von tagelangem ziellosen Umherirren in den Straßen und Umgebungen von Paris, schläft er einmal im Schnee am Ufer der gefrorenen Seine, ein zweites Mal auf freiem Felde, ein drittes Mal auf einem Tische in einem Boulevard-Kaffeehause. Nach jener Hamlet-Vorstellung hatte sich Berlioz fest vorgenommen, sich niemals wieder einer ähnlichen Erschütterung auszusetzen. Doch kann er der Anzeige von „Romeo und

Julia“ nicht widerstehen. Die Wirkung ist furchtbar. Vom dritten Akt an vermag er — der übrigens kein Wort englisch versteht — kaum mehr zu atmen, eine eiserne Faust preßt sein Herz zusammen, er sagt sich aus innerster Überzeugung: „Jetzt bin ich verloren.“ Von den Shakespeare-Vorstellungen hält er sich mit einer Art Todesangst fern, doch grübelt er unablässig, wie er die Aufmerksamkeit Miß Smithsons erregen könnte, welcher er doch niemals in die Nähe zu kommen wagt. Es gelingt ihm, mit einer Konzert-Aufführung mehrerer seiner Kompositionen Aufsehen zu erregen — nur sie allein hat nie davon reden gehört. Er schreibt wiederholt an sie, ohne jemals eine Zeile von ihr zu erhalten; endlich verbietet sie ihrer Kammerfrau, Briefe von diesem schrecklichen Menschen anzunehmen. Unter dem Eindrucke dieser verzehrenden Leidenschaft komponierte Berlioz seine „Symphonie fantastique“, die (in späterer radikaler Umarbeitung) zuerst den Ruhm des originellen Tondichters begründete und über die Grenzen seines Vaterlandes trug.

Endlich gelingt es ihm, den zweiten und bald darauf den ersten Preis in dem musikalischen Konkurse des „Instituts“ zu erringen. Viermal hatte Berlioz um diesen Preis konkurriert und erlangte ihn erst in seinem 27. Jahre, 1830, durch die außerordentlichste Ausdauer. Mit diesem ersten Preise ist ein fünfjähriges Staatsstipendium von jährlich 3000 Franken verbunden und die Verpflichtung, zwei Jahre in Rom zuzubringen. Berlioz begiebt sich nach Rom, wo er in Horace Vernet, dem ehemaligen Direktor der französischen Akademie (in der Villa Medici) einen wohlwollenden Vorgesetzten und väterlichen Freund findet.

Der Aufenthalt in Rom, dieser höchste Lebenswunsch fast aller Künstler, ist für Berlioz eine Pein. Er fühlt sich in unerträglicher Gefangenschaft, obgleich die französischen Laureaten dort eine fast unbegrenzte Freiheit genießen, nach Belieben größere Reisen in ganz Italien machen dürfen, in der Akademie mit allem Nötigen versorgt und mit jeder Kontrolle ihrer Studien verschont sind. Aber Berlioz hat wenig Sympathie für das Land und dessen Bewohner; die italienische Musik ist ihm ein Greuel; für Gemälde und Statuen interessiert er sich nicht. Den Ruhm der päpstlichen Kapelle nennt er einen ganz unverdienten, den Kirchen-Kompositionen Palestrinas gesteht er zwar „Geschmack und Gelehrsamkeit“ zu, findet es aber komisch (une plaisanterie), von dem „Genie“ dieses Meisters zu sprechen. In Rom verkehrt Berlioz häufig mit Mendelssohn-Bartholdy, von dem er jedoch in seinen Memoiren in auffallend kühlem, fast gereiztem Tone spricht. An dieser Stelle wird uns die „Correspondance inédite“ sehr wichtig und erfreulich. Denn der ungemein herzliche, fast schwärmerische Ton, mit dem Berlioz hier über Mendelssohn schreibt, unter dem unmittelbaren Eindrucke ihres freundschaftlichen Verkehrs, sticht beträchtlich ab von der kühlen Zurückhaltung, die Berlioz in seinen 35 Jahre später geschriebenen Memoiren über Mendelssohn beobachtet. In seine „römische Gefangenschaft“ fiel der Verkehr mit Felix Mendelssohn wie ein holder Lichtstrahl. „Das ist ein bewunderungswürdiger Junge,“ schreibt Berlioz 1831 aus Rom; „sein Reproduktions-Talent ist ebenso groß wie sein musikalisches Genie, und das will viel sagen. Alles, was ich von ihm gehört, hat mich entzückt; ich glaube fest,

daß er eine der höchsten musikalischen Erscheinungen dieser Epoche ist. Er hat mir hier den Cicerone gemacht; jeden Morgen suchte ich ihn auf, da spielte er mir eine Beethovensche Sonate, wir sangen Glucks „Armida“, dann führte er mich zu allen den berühmten Ruinen, die mir, ich gestehe es, wenig Eindruck machten. Mendelssohn ist eine jener reinen Seelen (âmes candides), wie sie uns nur höchst selten begegnen.“ Noch in viel späteren Briefen spricht Berlioz mit gleicher Wärme von Mendelssohn. „Ist Mendelssohn angekommen?“ fragt er F. Hiller und fährt fort: „Das ist ein enormes, außerordentliches, wunderbares Talent. Ich kann nicht in den Verdacht der Camaraderie kommen, wenn ich so spreche, denn er hat mir aufrichtig gesagt, daß er von meiner Musik absolut nichts verstehe. Er ist ein durchaus jungfräulicher Charakter und glaubt noch an etwas; ein wenig kühl ist er im Umgange, aber ich liebe ihn sehr, mag er es auch vielleicht nicht vermuten.“ Das sind schöne, für beide Teile ehrenvolle Worte. Herr Daniel Bernard hätte sich daran ein Beispiel nehmen sollen, anstatt in seinem Vorworte Mendelssohns Charakter auf das unwürdigste zu verunglimpfen. Mendelssohn fühlte gegen Berlioz' Kompositionen eine entschiedene, unüberwindliche Abneigung, die jedem mit Mendelssohns Musik Vertrauten sehr begreiflich erscheinen muß. Den eigentlichen Grund dieser Antipathie findet nun Herr Bernard in dem künstlerischen Neide Mendelssohns, der auf Berlioz „eifersüchtig wie ein Tiger“ gewesen und gleichwohl nicht geahnt habe, „daß Berlioz ihm einst die Palme musikalischen Ruhmes streitig machen werde. Mendelssohn neidisch, eifersüchtig, — und auf

Berlioz? Es ist zu albern. In Deutschland weiß es jedermann, daß Mendelssohn in Wahrheit eine „reine Seele“ war, und die Franzosen können es ihrem Berlioz aufs Wort glauben. Herr Daniel Bernard hätte im Gegenteil zweierlei rühmend hervorheben sollen in Mendelssohns Benehmen: einmal die kollegiale, freundschaftliche Bereitwilligkeit, die er stets, in Rom wie später in Leipzig, Berlioz entgegenbrachte, sodann die Aufrichtigkeit, mit der er seine Abneigung gegen die musikalische Richtung des Franzosen gestand. Solch mannhafte Wahrheitsliebe sollte in unserer Zeit der konventionellen Höflichkeit doppelt laut gepriesen werden. Und Berlioz selbst hat sie gepriesen, wenngleich nicht ohne einen begreiflichen bitteren Geschmack auf der Zunge, denn „Mendelssohn“, schreibt er aus Leipzig 1843 an einen Pariser Freund, „hat mir über meine Symphonien und mein Requiem niemals auch nur ein Wort gesagt“.

Auch Berlioz war im Innersten eine wahrhafte, redliche Natur. Unglückliche Verhältnisse zwangen ihn leider, als Musikkritiker des Journals des Débats seine Überzeugung nicht selten zu maskieren; das war ihm schwer und peinlich. Mendelssohn wäre es unmöglich gewesen.*)

Fahren wir fort in Berlioz' Biographie. Er hatte keine Ruhe mehr in Rom und gerät in einen kaum begreiflichen Jubel, als H. Vernet ihm erlaubt, seine „zwei-

*) „Ich möchte, Sie könnten die neue Oper von Villeta, dem berühmten englischen Klavierprofessor hören,“ schreibt Berlioz am 13. November 1857 an seinen Freund A. Morel. Glauben Sie nicht ein Wort von den mächtigen Lobsprüchen, welche mein heutiges Feuilleton darüber enthält! Im Gegenteile, ich mußte mir die größte Gewalt anthun, um nur ruhig darüber zu schreiben.“

jährige italienische Verbannung" um sechs Monate abzukürzen und (im Sommer 1832) nach Paris zurückzukehren. Hier folgt er gleich einem unwiderstehlichen Triebe, indem er sich gerade gegenüber der ehemaligen Wohnung von Miß Smithson einquartiert. Die alte Leidenschaft erwacht sofort, als er von der Anwesenheit der für ihn seit zwei Jahren Verschollenen hört. Berlioz arrangiert so schnell als möglich ein großes Konzert mit der „Phantastischen Symphonie" an der Spitze und bringt es durch Vermittelung von Freunden dahin, daß seine angebetete Henriette der Produktion beiwohnt. Sie errät rasch den Zusammenhang und erlaubt ihm am folgenden Tage, sie zu besuchen. Um seine Ruhe war es nun wieder für lange Zeit geschehen. Sowohl Berlioz' Eltern, als die Familie der Smithson erklärten sich auf das entschiedenste gegen eine Verbindung zwischen den beiden. Ein Jahr lang dauerte dieser Kampf, währten diese Qualen, denen Berlioz zu unterliegen fürchtete. Was seinen Wünschen hilfreich entgegenkam, war leider eine Reihe von Unglücksfällen, welche seine Geliebte trafen. Miß Smithson hatte als Directrice der Theaterunternehmung ihr Vermögen eingebüßt und war von Gläubigern belagert; am Abend ihrer Benefizvorstellung springt sie rasch aus dem Wagen und bricht den Fuß. Die Heilung ging sehr langsam vorwärts. Endlich, im Sommer 1833, heiratet Berlioz seine Henriette Smithson. „Sie hatte," so erzählt er, „an unserem Hochzeitstage nichts mehr auf der Welt als Schulden und die Aussicht, nur noch hinkend die Bühne betreten zu können; ich selbst besaß alles in allem 300 Franken, die ein Freund mir geliehen, und war von

neuem entzweit mit meinen Eltern. Allein sie war jetzt mein Eigen, ich trotzte allem Ungemach."

Für Berlioz beginnt nun eine Zeit der Arbeit und Entbehrung, zugleich aber auch gekräftigter künstlerischer Zuversicht. Ein Konzert, das er unter Mitwirkung Franz Liszts giebt, trägt 7000 Franken ein, welche sofort den Gläubigern seiner Frau in die Hände fallen. Erst mehrere Jahre später und unter empfindlichen Entbehrungen gelang es Berlioz, diese Schulden gänzlich zu tilgen. Auf Anregung Paganinis, der für seine Produktionen ein Konzertstück von Berlioz' Kompositionen wünschte, schrieb dieser die Harold-Symphonie. Bekanntlich durchzieht diese ganze Symphonie, gleichsam deren Helden repräsentierend, eine Solo-Viola; Paganini fand die Partitur für seine Zwecke nicht konzertant genug. Als aber Paganini ein Jahr später die Harold-Symphonie und die „Fantastique" in Paris unter Berlioz' Leitung hörte, war er so entzückt davon, daß er dem Komponisten am anderen Morgen 20000 Franken nebst einem enthusiastischen Schreiben zuschickte. Berlioz, der krank zu Bette lag, rief, seiner Sinne kaum mächtig, Frau und Kind herbei, welche an seinem Bette auf die Knie fielen und mit Freudenthränen Gott für die unerwartete Hilfe dankten.

Hier müssen wir Berlioz' Erzählung mit einer aufklärenden Berichtigung unterbrechen, die wenigen bekannt geworden und Berlioz selbst zeitlebens unbekannt geblieben ist. Alle Welt war nämlich erstaunt, daß ein so königliches Geschenk gerade von Paganini gemacht worden sei, von dessen Geiz die unerhörtesten Beispiele allgemein bekannt waren. Das Rätsel ist erst in neuester Zeit von

Ferdinand Hiller gelöst worden. In seinem Essay über Berlioz*) erzählt Hiller, welche merkwürdige Aufklärung jener unglaublichen Großmut Paganinis ihm Rossini gegeben hat: „Armand Bertin, der reiche, mächtige Besitzer des Journal des Débats, hatte durch Berlioz selbst von der fanatischen Begeisterung des berühmten Geigers gehört und machte, da er den genialen Berlioz liebte, Paganini den Vorschlag, sich ohne Unkosten als Spender der genannten Summe zu bekennen. Paganini that, wie von ihm verlangt wurde. „Ist das denn wahr, möglich, glaublich?" frug ich Rossini. — „Ich weiß es," erwiderte der Maestro, mit dem festen Ernste, der ihm nicht minder wohl anstand als der scherzende Humor, in dem er sich meistens gefiel. Kein Zweifel, daß diese Thatsache noch manchen anderen bekannt war. — Andere mögen sie bezweifeln — ich bin von ihrer Wahrheit überzeugt." —

Paganinis — oder richtiger Bertins Großherzigkeit setzte Berlioz in den Stand, sich durch längere Zeit ausschließlich und sorgenfrei jenem großen Werke zu widmen, in das er seine beste Kraft legen wollte, um es Paganini zuzueignen: die dramatische Symphonie „Romeo und Julia". „Nun brauche ich kein Feuilleton mehr zu schreiben!" ist der erste Ausruf, mit welchem Berlioz das unerwartete Geschenk von 20000 Franken begrüßt. Durch sein ganzes Buch zieht sich dieser Gedanke, — in bitteren Klagen über die ihm entsetzliche Thätigkeit als Kritiker, in lebhaften Schilderungen der peinlichen Mühe und Anstrengung, mit welcher er ein Feuilleton für das Journal

*) „Künstlerleben" von F. Hiller (Köln 1880, bei M. Dumont).

des Débats fertig bringt. Einmal erzählt er sogar, wie er sich durch drei Tage in sein Zimmer eingeschlossen hatte, um über eine ihm ganz uninteressante komische Oper ein Feuilleton zu schreiben. Die Qual, durchaus keinen Anfang finden zu können, brachte ihn in solche Verzweiflung daß er sich die Haare ausriß, wie ein Kind weinte, endlich, eine Pistole herablangend, dem Selbstmorde nahe war! Und doch verdankte Berlioz seinen Ruhm und Einfluß in Frankreich zum großen Teile seinen Journalkritiken, die ihm auch, wie er selbst hervorhebt, glänzend honoriert wurden! Seine wiederholte bittere Klage, gänzlich unbedeutende Kunsterscheinungen ernsthaft besprechen und mittelmäßige Komponisten loben zu müssen, giebt jedenfalls die beste Aufklärung über seinen fast krankhaften Widerwillen gegen ein von ihm so rühmlich vertretenes Fach. Bei dem herrschenden Lob- und Komplimentiersystem der französischen Tageskritik (wenigstens einheimischen Künstlern gegenüber) war es ihm, dem selbstproduzierenden Tonkünstler, doppelt schwer gemacht, seine abfällige Meinung unverblümt auszusprechen. Ganz irrtümlicher Weise hielt man in Deutschland Hector Berlioz für einen besonders strengen Kritiker. Man braucht nur einen beliebigen Jahrgang des Journal des Débats aufzuschlagen, um sich gar sehr vom Gegenteil zu überzeugen. Kompositionen französischer Kollegen, welche er in seinem Herzen verachtete und verlachte und die er im vertrauten Gespräch gnadenlos mit einigen zweischneidigen Worten hinrichtete, hat er in seinem Journal in der Regel erstaunlich milde, sogar freundlich behandelt. Allerdings gewahrt der Kundige zwischen den Zeilen die Anstrengung dieses kritischen

Eiertanzes. Man vergleiche Berlioz' zahlreiche apologetische Kritiken über den „großen Meister Meyerbeer" im Journal des Débats mit den wegwerfenden Worten, welche er ihm in den Memoiren widmet. Vollkommen freien Lauf hat der Feuilletonist Berlioz seiner künstlerischen Opposition vielleicht nur in zwei Fällen gegönnt: gegen die Verstümmler Gluckscher, Weberscher, Beethovenscher Partituren und — gegen Richard Wagner, dessen Erfolge ihm das Herz abfraßen. Im übrigen vermochte er sich nicht aus den zahllosen Fäden und Fädchen loszumachen, welche den Pariser Feuilletonisten umwinden und sein Urteil, wenn auch nicht verkehren, so doch unwiderstehlich nach rechts oder links beugen. Und diesen Zwang mußte gerade ein Musiker von so strenger, ja unduldsamer Exklusivität des Geschmackes wie Berlioz als Folterqual empfinden.

Berlioz hat in seine Memoiren die bekannten „Musikalischen Reisebriefe" aus Deutschland, Österreich und Rußland vollständig aufgenommen. Auf das Publikum, die Künstlerschaft und die Kritik in Wien und Prag ist Berlioz sehr gut zu sprechen. Die Aufnahme, die er in diesen Städten gefunden, zählte er mit Recht zu den Glanzpunkten seines Lebens. Manche irrtümliche Angabe oder Auffassung wird man einem des Deutschen gänzlich unkundigen Reisenden leicht nachsehen. Nur eines berührte mich peinlich: Berlioz' kindische Behauptung, Beethovens A-dur-Symphonie sei noch im Jahre 1820 in Wien mit der äußersten Geringschätzung (avec le plus mortel dédain) behandelt worden, während man sich gleichzeitig zu den Opern von Salieri drängte! Bei der oberflächlichsten Nachforschung hätte Berlioz erfahren müssen, daß im

Jahre 1820 längst kein Mensch mehr von den Opern Salieris sprach, sondern Rossini, Weigl, Cherubini, Boieldieu, Catel und Méhul das Theater beherrschten. Und daß gerade die A-dur-Symphonie von Beethoven gleich bei ihrer ersten Aufführung in Wien (1813) einen unerhörten Triumph gefeiert und denselben fortan bei jeder Wiederholung behauptet hat, weiß in Deutschland der letzte Orchestergeiger. Aber ein Franzose, sei er selbst Komponist und Musikschriftsteller von dem Range eines Berlioz, läßt sich seine alten Kindermärchen nicht nehmen. Unter diese von Berlioz geglaubten und neu aufgetischten Kindermärchen gehört es auch, daß C. M. v. Weber in London aus Kränkung über den Mißerfolg seines „Oberon" gestorben sei! Das Wahre daran ist, daß Weber bereits sehr leidend, den Todeskeim in der Brust, nach London gereist war, von wo er selbst den glänzenden, alle seine Erwartungen übertreffenden Erfolg des „Oberon" in mehr als einem Brief geschildert hat.

Über Richard Wagner und dessen Verhältnis zu Berlioz geben uns die intimen Briefe mehr Aufklärung als die Memoiren. Je weiter und lauter Wagners Ruf sich verbreitet, desto heftiger regt sich die Opposition in Berlioz. Im Jahre 1858 schreibt dieser über Hanns von Bülow: „Dieser junge Mann ist einer der eifrigsten Zöglinge jener unsinnigen Schule, welche man in Deutschland die der Zukunft nennt. Sie geben nicht nach und wollen durchaus, daß ich ihr Haupt und Fahnenträger sei. Ich sage gar nichts und schreibe nichts; die Vernünftigen werden ohnehin wissen, was daran ist." Er schrieb aber doch, schrieb gelegentlich der Pariser Orchesterkonzerte Wagners eine

Kritik, welche bei aller anerkennenden, teilweise sogar bewundernden Höflichkeit doch sehr schneidig ausfiel gegen Wagner, und mehr als zweischneidig gegen die „Zukunftsmusik“. War Berlioz streng gegen Wagner, so ist Wagner gegen Berlioz grausam gewesen. Mit dem Scharfblick des Hasses entdeckte und enthüllte er alle Schwächen in Berlioz' Musik, alle Verirrungen und Widersprüche seines Kunstprinzips. Merkwürdig ist in diesem litterarischen Zweikampf, daß beide Gegner einander besonders nachdrücklich diejenigen Eigenschaften als Verirrungen vorwerfen, die ihnen selber mehr oder weniger anhaften. Wenn Berlioz schon die „maßlos ausgedehnte“ Ouverture zum Fliegenden Holländer als Beweis anführt für die falsche Tendenz Wagners, welche „unbekümmert um die musikalische Gestaltung und den sinnenfälligen Eindruck, nur die poetische oder dramatische Idee auszudrücken trachtet“, so vergißt er, wie sehr seine eigenen Instrumentalwerke diese „Tendenz“ verraten. Wenn seinerseits wieder Wagner an seinem Gegner die überreizte Exaltation tadelt und die vom Außersichsein in Ermattung zurücksinkende Phantasie Berlioz mit dem Zustande eines Opiumessers vergleicht, so erinnern wir uns sofort, daß Ähnliches von unbefangenen Kritikern auch über Wagnersche Musik gesagt ist. Kein Zweifel, daß Berlioz von Wagners Urteil und noch mehr von dessen steigenden Erfolgen in Deutschland auf das schmerzlichste berührt war. Am Morgen nach dem berühmten Fiasko des „Tannhäuser“ in der Pariser Großen Oper kann Berlioz in einem Briefe an Madame Massart einen wilden Jubelschrei nicht unterdrücken. Und nach dem unwürdigen Spektakel

der zweiten Aufführung ruft er gleichsam erleichtert aus: „Was mich betrifft, so bin ich fürchterlich gerächt!“ Es ist bedauerlich, zu sehen, wie die Verbitterung über sein eigenes Künstlerlos diesen so scharfen Geist trübt, sein Urteil umnebelt. Nicht nur hat er gar keine Empfindung dafür, daß jener von dem Jockeyklub im „Tannhäuser“ verübte Spektakel vorausgeplant und eine Büberei war; Berlioz verkennt in seinem Haß gegen die „Zukunftsmusik“ obendrein die unleugbare nahe Verwandtschaft, die seine eigene Musik mit jener verbindet. Anfangs waren es Berlioz' Orchesterwerke, die auf den jüngeren Wagner einwirkten, am Ende wird wieder, umgekehrt, Berlioz (in seiner Oper „Les Troyens“) von Wagner beeinflußt und wenn nicht von Wagners Musik, so doch gewiß von seinen Grundsätzen. Berlioz' prophetisches Auge war blind für die mögliche Zukunft der „Zukunftsmusik“ in Frankreich. „Die Zeit des Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin wird für Frankreich so sicher kommen, wie sie für Italien gekommen ist. Ja, wenn Richard Wagner nicht heute schon in Paris gespielt wird, so sind lediglich nationale und politische Antipathien daran schuld. Musikalisch ist dem Komponisten des Tannhäuser in Paris vollständig der Boden geebnet durch die neufranzösische Schule und vor allem — durch den wiedererweckten Berlioz selbst.“ So schrieb ich im Jahre 1880 und habe Recht behalten.

Berlioz' Briefe werden, seinen Erlebnissen entsprechend, je weiter, desto trübsinniger und grollender. Er begräbt seine zweite Frau (die Sängerin Ricio, dieselbe, die ihn 1846 auf seinen Konzertreisen begleitet hatte), und muß

seinen einzigen Sohn, Louis Berlioz, überleben, der als Seemann auf fernem Meere stirbt. Die letzte, große ungetrübte Freude hatte Berlioz, seinem eigenen Ausspruche nach, Wien zu verdanken. Auf die Einladung Herbecks war Berlioz Ende 1866 nach Wien gekommen, um seine hier noch unbekannte dramatische Symphonie „Fausts Verdammnis“ im großen Redoutensaale zu dirigieren. Der begeisterte Empfang, den das Wiener Publikum ihm und seinem „Faust“ bereitete, machte Berlioz ganz glücklich.

Auch London besuchte er wiederholt in seinen letzten Jahren, wo er als Künstler stets ehrenvollste Aufnahme und auch pekuniär seine Rechnung fand. Er ist deshalb auf die Engländer und ihr musikalisches Verständnis nicht schlecht zu sprechen. Wo findet er daheim ein Publikum wie in Deutschland, England oder Rußland? „Nichts um mich her zu sehen, als Stumpfsinn, Gleichgültigkeit, Undank oder Schrecken — das ist mein Los in Paris. Frankreich ist vom musikalischen Standpunkt nur ein Land von Cretins. In England ist wenigstens der Wunsch, Musik zu lieben, wahr und nachhaltig.“

In Paris vergräbt er sich immer tiefer in die Überzeugung, von lauter Feinden und Intriganten umgeben zu sein. Seine Bannflüche gegen Künstler, Kritiker, Theater-Direktoren, Konzertleiter, vollends gegen die „barbarische Nation“ der Franzosen werden immer häufiger und heftiger.

In seinem 61. Jahre ergreift ihn nochmals die ehemalige Leidenschaft für seine damals 67jährige Jugendliebe Estella, die er als Witwe und Mutter erwachsener Söhne

nach langen Nachforschungen in Lyon wiederfindet. An diese würdige alte Frau, die sich dabei sehr vernünftig benahm, schreibt nun Berlioz Briefe voll kindischer, rasender Leidenschaftlichkeit. Stephen Heller erzählte mir, wie Berlioz sich ihm eines Tages, überwältigt von dieser verzweifelten Spätliebe, schluchzend an die Brust warf. Heller verwies ihm mit sanftem Ernst solche Thorheit, die ihn zugleich unglücklich und lächerlich mache. „Was wollen Sie?“ entgegnete Berlioz, „es ist eine alte Erfahrung, daß der verwundete Stier sterbend immer zu demselben Thor hinausrennt, durch welches er in die Arena hereingekommen ist.“ Auf diese wiedergefundene Estella beziehen sich die wahrhaft tragischen Schlußworte seiner Memoiren. Sie lauten: „Ich schreibe nichts mehr, ich komponiere nichts mehr. Die musikalische Welt von Paris und anderwärts, die Art und Weise, wie die Künstler geschätzt werden, das alles erregt mir Brechreiz und Wutanfälle. Aber denken wir nicht an die Kunst. Stella! Stella! Ich kann jetzt ohne Zorn und Bitterkeit sterben.“

Berlioz starb in tiefem Grolle gegen sein Vaterland, in welchem er nicht hoffte, jemals nach Verdienst anerkannt zu werden. Hingegen baute er, in Erinnerung an seine früheren Triumphreisen, darauf, daß seine Werke in Deutschland nicht nur die gleiche Begeisterung wie ehemals erregen, sondern an Verbreitung und Popularität noch stets wachsen würden. Er hat sich in beiden Vermutungen, jener schmerzlichen sowohl, als dieser freudigen, getäuscht. In Frankreich ist bekanntlich nach Berlioz' Tode, oder noch präziser gesagt, nach dem deutsch-französischen Kriege von 1871 ein förmlicher Berlioz-Kultus ent-

standen, in welchem die Franzosen ihre früheren Versäumnisse nicht bloß nachholen, sondern auch schon über ihr lobenswertes Ziel ein wenig hinausschießen*). In Deutschland hingegen ist die Begeisterung für Berlioz ohne Frage von ihrer ursprünglichen Höhe gesunken, fast von dem Momente an gesunken, da Berlioz' mächtige Persönlichkeit uns den Rücken kehrte. Was Berlioz in seinen Briefen und Memoiren von der glänzenden Aufnahme erzählt, die er und seine Werke in Deutschland erfuhren, von dem Enthusiasmus des Publikums, das ihn als Dirigenten und Komponisten feierte, ist keineswegs übertrieben. Wer Berlioz' Konzerte in den Jahren 1846—1847 miterlebte, wie ich sie in Prag und Wien miterlebt und mitgefeiert habe, der muß bezeugen, daß nie ein glänzendes Musikphänomen mit mehr Erregung und Enthusiasmus begrüßt worden ist. Noch im Jahre 1866 wurde der inzwischen halbvergessene, zum Greise gealterte Berlioz in Wien als Dirigent seiner „Damnation de Faust" genau so überschwänglich gefeiert, wie er es seinem Freunde Humbert Ferrand brieflich meldet. Allein die begeisterte Aufnahme galt mehr der berühmten und außerordentlichen Persönlichkeit des Tondichters, als seinem Werke. Ähnlich ging es, wie ich glaube, in den meisten deutschen Städten. Die Kompositionen des genialen Franzosen haben bei ihrem ersten Erscheinen unter seiner persönlichen Leitung unserem musikalischen Publikum die lebhafteste Bewunderung abgewonnen, die stärksten Emotionen bereitet, aber sie sind

*) Ausführlicheres darüber enthält der Aufsatz „Berlioz-Cultus" in meinen „Musikalischen Stationen" (Berlin 1890, Allg. Verein für Deutsche Litteratur).

ihm kein wahrhaftes, bleibendes Bedürfnis geworden. Die Konzertprogramme der letzten 30 Jahre beweisen es. Berlioz erscheint selten in unseren Konzerten und nur mit wenigen Stücken: der Ouverture zum „Römischen Karneval", der „Symphonie fantastique" (ohne den letzten Satz), der „Harold-Symphonie", endlich zwei Instrumentalsätzen aus seiner Symphonie-Kantate „Romeo und Julia" („Fee Mab" und „Liebesscene"). Auch das Publikum zeigt eine veränderte kühlere Physiognomie und erwärmt sich in der Symphonie fantastique lediglich für die Ballscene und den Hinrichtungsmarsch, in der ganzen Harold-Symphonie einzig und allein für den Pilgermarsch. Nur diesen alten Lieblings- und Kabinettsstücken des Berliozschen Repertoirs hat man die ehemalige Zuneigung bewahrt, wenn auch nicht die leidenschaftliche Begeisterung von ehedem.

Als Berlioz im Jahre 1846 mit einer Reihe glänzender Konzerte sich in Deutschland einführte, da kam seine Musik wie ein feuriges Meteor über uns. Sie war etwas so Ungeahntes, Blendendes, von allem Gehörten so ganz Verschiedenes, daß sie den wehrlos staunenden Hörer geradezu niederzwang; die einen zu schrankenloser Huldigung, die anderen zu tödlichem Hasse. Niemand blieb gleichgültig, niemand neutral. Nur eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit konnte so wirken, und ein Franzose, der Symphonien schrieb, Beethoven und Shakespeare als seine Götter verehrte, war an sich schon etwas ganz Ungewöhnliches. Auch das letzte Kennzeichen einer bedeutenden Kunsterscheinung blieb nicht aus: daß sie zu Prinzipienfragen Anlaß giebt. Die letzten Grundbegriffe der Tonkunst, die Fragen nach Form und Inhalt derselben, nach

den Grenzen ihres Reiches, nach ihrem Verhältnis zur Dichtkunst und Malerei, wurden durch Berlioz aufgewühlt; an Berlioz die ererbten Gesetze der Ästhetik neu geprüft und gemessen. Wer zum erstenmale dieser Musik lauschte, geriet in gärende Bewegung. Robert Schumann in Leipzig, Griepenkerl in Braunschweig, Dr. Becher in Wien — die kritischen Orakel der revolutionären musikalischen Jugend — hatten Berlioz eine begeisterte Aufnahme in Deutschland bereitet; mein älterer, erfahrener Freund Ambros in Prag war völlig außer sich und gewann durch seine Berlioz-Hymne die Aufmerksamkeit und den Beifall W. R. Griepenkerls, des geistvollen Verfassers der Novelle „Die Beethovener“ und der Broschüre „Ritter Berlioz in Braunschweig“. Ein Brief Griepenkerls an Dr. Ambros lautet:

„Hochgeehrtester Herr! Berlioz führt uns zusammen, das ist ein schönes Zeichen mit den Farben der Zeit. Hier meine Hand! Hören Sie mich: ich habe mit Beethoven verkehrt, wie einer, ich kenne den großen Kranz seiner Werke, ich stürzte anbetend vor diesem Genius nieder, — mitten in dieser Intention stelle ich Berlioz ohne alle Frage neben Beethoven; ja ich glaube stolzere Bögen in der Architektur der Werke des Franzosen zu entdecken, als bei dem Deutschen. Berlioz neben Beethoven zu stellen, ist die Aufgabe der heutigen Kritik. In drei Jahren wird darüber kein Zweifel mehr sein. Geben Sie mir ein Zeichen, welche Flagge Sie aufziehen, und ich komme zu Ihnen an Bord! Ihr Wolfgang Robert Griepenkerl m/p. Braunschweig 1846.“

Aber weder die nächsten drei Jahre, noch die

folgenden dreißig haben die Prophezeiung des excentrischen Griepenkerl erfüllt, vielmehr ist statt des von ihm gehofften Klimax der deutschen Berlioz-Begeisterung ein Antiklimax eingetreten.

Die frühere Gärung hatte hinreichend Zeit gehabt, sich zu klären. Das Befremdende, Überraschende der Berliozschen Musik ist, wenn auch nicht ganz, doch zum größten Teile zurückgetreten. Eine Richtung der Musik, wesentlich durch Berlioz' Vorgang, wenngleich nicht zu seiner Freude, hervorgerufen, gewann Raum und wurde von einer kompakten Gruppe jüngerer Tondichter mit Konsequenz und Erfolg fortgesetzt. Durch Liszt und Wagner ist uns die Tendenz der Berliozschen Musik näher gerückt und ihr Farbenglanz in den verschiedensten Spiegelungen reproduziert, ja stellenweise noch überboten worden.

In demselben Maße, als der fremdartige Reiz seiner Musik uns gewohnter, ja fast schon gewöhnlich wurde, ist uns auch der Zauber von Berlioz' imposanter, geistvoller Persönlichkeit zur bloßen Erinnerung verblichen.

Mit dem allmählichen Verblassen dieses doppelten Zaubers sprang aber mit desto schärferen Konturen alles dasjenige ins Auge, was an Berlioz' Tendenz irrig, an seinem Talente dürftig, an seiner Kunst unfertig war.

Robert Schumann, der mit seiner enthusiastischen Kritik der „Symphonie fantastique“, der Erste und Mächtigste in Deutschland, zu Berlioz' Fahne geschworen hatte, pflegte in späteren Jahren sehr kühl, fast widerwillig von seinem früheren Liebling zu sprechen. Ich sehe noch das gutmütig ironische Lächeln, mit dem er mich in Dresden 1847 fragte: „Ihr Prager wart ja über Berlioz ganz aus

dem Häuschen?“ Die Neckerei durfte ich ihm wohl zurückgeben mit der Frage: „Ja, wer hat denn angefangen?“

In Deutschland scheint man heute durch kühleres Urteil die frühere Überschwänglichkeit, in Frankreich durch Überschwänglichkeit die Kälte von ehedem gutmachen zu wollen. Die deutsche Kritik stellt heute nicht mehr, wie Griepenkerl gethan, Berlioz *neben* Beethoven; die französische zeigt Lust, ihn *über* Beethoven zu stellen.

Zwischen diesen in entgegengesetzter Bewegung auf- und niedersteigenden Eimern der öffentlichen Wertschätzung bleibt vorläufig als fester Punkt die außerordentliche Individualität des geistvollen Tondichters und epochemachenden Koloristen.

Was wir aus seinen eigenen Aufzeichnungen lernen, ist, daß Berlioz als Mensch eine ebenso abnorme, vulkanische Natur gewesen, wie als Komponist, daß er im Leben ebenso maßlos leidenschaftlich und einseitig, hierin aber gleich mutig und aufrichtig war, wie in der Musik.

Sein Lebenslauf ist eine Tragödie, die mit einer drangvoll kämpfenden Jugend beginnt, mit einem trostlosen Alter schließt und nur auf ihrer mittleren Höhe einige Scenen der Siegesfreude enthält, die — nicht in seinem Vaterlande spielen.

Nachschrift.

Meine Leser werden mir, ich glaube, Dank wissen, wenn ich hier eine für die Erkenntnis von Berlioz' Wesen höchst bezeichnendes, interessantes Schriftstück mitteile. Es ist ein Brief, den der geistvolle Komponist *Stephen Heller* mir aus Anlaß meiner Pariser Aus-

stellungsberichte von 1878 geschrieben hat. Stephen Heller war einer der sehr wenigen intimen Freunde Berlioz', die in dessen letzten Lebensjahren täglich mit ihm verkehrten. Er hat Berlioz, den Künstler und den Menschen, aufrichtig verehrt und genoß in hohem Grade dessen Zuneigung und Vertrauen. Hellers Brief ist aus Paris, 1. Februar 1879, datiert und lautet, mit Hinweglassung einiger freundschaftlicher Eingangs- und Schlußworte, wie folgt:

„Schon im Jahre 1838, als ich zuerst nach Paris kam, stand Berlioz ganz apart unter den dortigen Künstlern. Man konnte ihm schon damals den Ruf eines kühnen, nach Großem strebenden Künstlers nicht mehr streitig machen. Seine Werke, seine Reden, sein ganzes Gebaren gaben ihm das Air eines Revolutionärs vis-à-vis dem alten Musikregime, welches Berlioz gern als abgelebt betrachtete. Ich weiß nicht, ob er Girondin oder Terroriste gewesen, aber ich glaube wohl, daß er nicht abgeneigt war, die Rossini, Cherubini, Auber, Herold, Boïeldieu u. s. w., diese „Pitts" und „Coburgs" der verderbten Musikwelt, zu Hochverrätern zu erklären und ihnen einen lebensgefährlichen Prozeß zu machen. Diese greulichen Musik-Aristokraten wurden täglich gespielt und sogen mit der Tantième das Mark ihrer Unterthanen, das heißt des Publikums, aus. Aber Paris ist der einzige Ort in der Welt, wo man alle Situationen versteht, und wo man es liebt, den seltsamen unter ihnen nachzuspüren und in einem gewissen Maße Aufmunterung und Beistand zukommen zu lassen. Nur muß diese Situation etwas Absonderliches, eine gewisse Physiognomie, etwas Pathetisches haben. Mit einem Worte, es muß sich um einen Mann

irgend eine Legende verbreitet haben. Und Berlioz hatte deren mehrere. Seine unüberwindliche Musik-Passion, die weder Drohungen noch Armut vermindern konnten; er, der Sohn eines angesehenen, vermögenden Arztes gezwungen, Chorist in einem der kleinsten Theater zu werden, seine phantastische Liebe zu Miß Smithson, die ihn als Ophelie und als Julie hinriß, obgleich er kein Wort Englisch verstand — endlich seine „Sinfonie fantastique“, welche seine Liebe schilderte, und deren Anhörung die englische Schauspielerin, welche gar nichts von Musik verstand, bewog, seine Liebe zu erwidern — alles dies gab Berlioz diese Situation, die hierzulande nötig ist, um die Sympathien gewisser Enthusiasten zu erringen. Diese Art von verständigen, zugeneigten, zu jedem Dienste willfährigen, oft jeder Aufopferung fähigen Menschen findet jedes echte Talent in Paris, vorausgesetzt, daß es sich in einem gewissen Lichte zeigt. So sah ich denn wenige Monate nach meiner ersten Bekanntschaft mit Berlioz, daß er als Haupt und Spitze der verkannten Genies in Paris zu gelten anfing. Er war verkannt, das ist richtig; aber wie ein solcher, an dem zu verkennen war. Berlioz hat die Verkennung des Talents bis zu einer Würde erhoben; denn die Anerkennung, ja die Bewunderung eines großen Kreises ließ die Verkennung so grell und so unliebsam hervortreten, daß sie Berlioz täglich neue Freunde gewann. Einer etwas mehr philosophischen Natur hätte dieses Gegengewicht hingereicht, ihn glücklicher zu machen. Es beleidigte, kränkte den feinen Sinn der Pariser (ich meine darunter eine gewisse Klasse von Menschen), einen Künstler verfolgt, getadelt und in Armut zu sehen, welcher jedenfalls Proben

eines hervorragenden Talentes, eines glühenden Eifers und hohen Mutes gegeben. Und die Franzosen begnügen sich nicht, still platonisch zu lieben, einem Freunde alles Glück zu wünschen und die Dinge walten zu lassen, wie sie wollen. Sie sind thätig, gar nicht faul, legen tüchtig die Hände d'ran und lassen sich nicht bei allen Heiligen beschwören, doch den Mund aufzuthun, um einige enthusiastische Worte zum besten eines lobbedürftigen verkannten Künstlers von sich zu geben. Das französische Gouvernement in Person des Ministers Grafen Gasparin machte den Anfang und bestellte bei Berlioz ein Requiem; später eine Trauermusik für die Totenfeier der Juli-Gefallenen. Inzwischen reihten sich alle mehr oder weniger begabten, mehr oder weniger verkannten Kunstjünger und Lehrlinge um ihr verkanntes Oberhaupt. Sie waren die von der Natur gegebenen Apostel, Klienten und Sachwalter Berlioz'. Namentlich waren es die Künstler anderer Fächer, welche sich nicht immer durch die Musik, aber von ihren poetischen Vorwürfen, von den pittoresken Programmen angezogen fühlten. Fast alle Maler (die durchgängig für Musik Sinn haben), Graveure, Bildhauer, Architekten waren Anhänger Berlioz'. Zu diesen muß man viele der besten Dichter und Romanciers zählen: V. Hugo, Lamartine, Dumas, de Vigny, Balzac, die Maler Delacroix, Ary Schefer, welche in Berlioz mit Recht einen feurigen Adepten der romantischen Schule sahen. Alle diese großen Schriftsteller und gänzlich musiklosen Menschen, welche in ihren Dramen bei schauerlichen Scenen einen Walzer von Strauß im Orchester spielen ließen, um die Rührung oder das Entsetzen noch zu steigern (es ist wahr, der Walzer

wurde langsam, feierlich, mit Sordinen und einigem Tremolo gespielt), alle diese Leute schwärmten für Berlioz und bethätigten ihre Sympathie in Schrift und Wort. Und endlich gesellte sich zu allen diesen thätigen Verbreitern des alias verkannten Berlioz eine gewisse Zahl, klein, aber gewichtig, von der vornehmen, der eleganten Welt in Paris! Das waren Leute, die auf wohlfeile Art den Ruf von Freigeistern erlangen wollten. Sie sind nicht capable, eine Sonate von Wanhal oder Diabelli von einer Beethovenschen zu unterscheiden. Aber sie schrieen gegen den sündlichen Reiz der modernen Musik; sie spotteten ihrer Stammgenossen, welche in Meyerbeer, Rossini und Auber schwelgten, prophezeiten den Untergang jener lasterhaften, hochaufgeschürzten Melodien und den Sieg einer neuen weltenbewegenden, hehren, ewig männlichen Kunst.

Fügen Sie noch die nicht geringe Zahl guter und echter Musiker hinzu, welche das wirklich Kühne und Großartige, die oft wundersame Originalität, die zauberhafte Orchestrierung zu verstehen wußten, so werden Sie zugeben, daß Berlioz nicht so vereinsamt gelebt und gewirkt hat, wie er selber es liebte vorzugeben. Von 1838 an, noch mehr später, haben einzelne Stücke seiner Symphonien glänzende, ja allgemeine Anerkennung gefunden. Sie wurden da capo verlangt und stürmisch applaudiert. Ich will davon nur anführen den Hinrichtungsmarsch, den Pilgermarsch, die Serenade in den Abruzzen (Harold), das Fest der Capulets, Stücke aus der Flucht von Ägypten, Ouverture zum Römischen Karneval u. s. w. Daß vieles höchst Bedeutende schwachen Erfolg gehabt, ist nicht zu leugnen und schmerzlich, zu sagen. Aber wie viel großen, ja größeren

Künstlern ist es nicht so ergangen? Schwerlich war je ein Künstler so entfernt von aller Resignation, dieser deutschen Tugend, wie Berlioz. Fruchtlos machte ich den deutschen Plutarch, ihm Züge erzählend aus dem Leben eines Weber, Mozart, Beethoven, Schubert, Schiller (den er sehr liebte) und anderer. Wenn er so bitter klagte und seine Erfolge verglich mit denen der herrschenden Theater-Komponisten, so sagte ich ihm: Lieber Freund, Sie wollen zu viel, Sie wollen alles. Sie verachten das große Publikum, und Sie wollen von ihm bewundert werden. Sie verschmähen, und zwar mit dem Rechte des edlen, originellen Künstlers, den Beifall der Majorität und entbehren ihn dennoch schmerzlich. Sie wollen ein kühner Novateur, ein Bahnbrecher sein, und zugleich von allen verstanden und gewürdigt. Sie wollen nur den Edelsten und Stärksten gefallen und zürnen dem Kaltsinne der Gleichgültigen, der Unzulänglichkeit der Schwachen. Wollen Sie nicht auch einsam, groß, unnahbar und arm dastehen, wie ein Beethoven, und zugleich umringt sein von den Kleinen und von den Großen dieser Welt, beschenkt mit allen Glücksgütern und Auszeichnungen, Titeln und Ämtern? Sie haben erlangt, was die Natur Ihres Talents und Ihres ganzen Wesens erlangen kann. Die Majorität haben Sie nicht, aber eine geistvolle Minorität bemüht sich, Sie aufrecht und mutig zu erhalten. Sie haben einen ganz besonderen Platz in der Kunstwelt sich errungen, haben viele begeisterte rührige Freunde — ja es fehlt Ihnen auch nicht, Gott sei es gedankt, an tüchtigen Feinden, die Ihre Freunde wach erhalten. Ihre äußere Existenz ist auch seit einigen Jahren gesichert, was nicht zu verachten ist, und

endlich können Sie mit Sicherheit auf etwas rechnen, was bis heute von allen Menschen von Geist und Herz geschätzt worden ist: auf eine vollständige Genugthuung, welche Ihnen die Nachwelt bewahrt.

Manchmal gelang es mir, ihn wieder aufzurichten, was er stets mit freundschaftlichen und rührenden Worten zugestand. Besonders gern erinnere ich mich eines derartigen Erfolges. Es war eines Abends bei dem trefflichen, nun auch dahingeschiedenen B. Damcke*). Diesen und seine Frau, deren Herzensgüte und gastliche Aufnahme hat Berlioz auch in seinen „Memoires" dankbar erwähnt. Wir waren dort fast allabendlich versammelt: Berlioz, J. d'Ortigue, ein gelehrter Musik- und Litteratur-Historiker, Léon Kreutzer und andere. Da wurde geplaudert, kritisiert, musiziert, so recht frank und frei. Der Tod hat auch diesen kleinen Kreis gelichtet; in der letzten Zeit waren nur Berlioz und ich bei Damckes. Als nun an jenem Abend Berlioz wieder sein altes Klagelied anstimmte, entgegnete ich ihm in der Weise, wie ich oben erzählte. Ich hatte meinen Sermon geendigt; es war 11 Uhr geworden; eine kalte Dezembernacht lag draußen in trauriger Finsternis. Müde und verdrießlich zündete ich eine Cigarre an; da sprang Berlioz rasch und jugendlich vom Sofa auf, wo er die Gewohnheit hatte, sich mit seinen kotbeschmutzten Stiefeln hinzustrecken, zum stillen Leidwesen des reinlichen, ordnungsliebenden Damcke: „Ha!" schrie Berlioz auf, „Heller

*) Berthold Damcke, ein geborener Hannoveraner, hatte sich, nachdem er verschiedene Dirigentenstellen in Deutschland innegehabt, im Jahre 1840 als Musik-Kritiker und musikalischer Korrespondent in Paris niedergelassen. Er starb daselbst 1875.

hat recht — wie? Er hat immer recht. Er ist gut, er ist klug, er ist gerecht und weise; ich will ihn umarmen" — er küßte mich auf beide Wangen — „und dem Weisen eine Tollheit vorschlagen." — „Ich gehe auf jede ein", sagte ich. „Was wollen Sie beginnen?" — „Ich will mit Ihnen bei Bignon (ein berühmtes Restaurant an der Ecke der Chaussee d'Antin) soupieren gehen. Ich habe wenig zu Mittag gegessen, und Ihr Sermon hat mir Lust zur Unsterblichkeit und einigen Dutzend Austern gegeben." — „Gut", erwiderte ich, „wir wollen Beethovens und auch Lucullus' Gesundheit trinken und unsere Seelenleiden in edelstem Franzwein und angemessenen Gänseleber-Pasteten ersäufen und vergessen." — „Unser Wirt", sagte Berlioz, „kann zu Hause bleiben, denn er hat eine liebenswürdige Frau. Wir aber haben keinerlei Frau, und wir gehen ins Wirtshaus — keine Widerrede! Das ist abgemachte Sache." Der alte feurige Berlioz war wieder erwacht. Und so schlenderten wir Arm in Arm, scherzend und lachend, die lange Rue Blanche, die ebenso lange Chaussee d'Antin hinunter und traten in den glänzend erleuchteten Salon des Restaurant. Es war ½12 Uhr, und nur wenige Fremde waren noch da, was uns sehr lieb war. Wir verlangten Austern, Straßburger Leberpasteten, ein kaltes Geflügel, Salat, Früchte, besten Champagner und echtesten Bordeaux. Um 1 Uhr löschte man das Gas, und die Garçons schlichen gähnend um uns (wir waren ganz allein, die anderen hatten den Saal verlassen), als wollten sie uns mahnen, aufzubrechen. Man schloß die Thüren und brachte Wachslichter. „Garçon!" rief Berlioz, „Sie wollen uns durch allerlei Pantomimen glauben machen,

es sei spät. Ich aber bitte Sie, uns zwei demi-tasses café zu bringen und auch einige wirkliche Havanna-Cigarren." So wurde es 2 Uhr. „Jetzt", sagte Berlioz, „jetzt wollen wir aufbrechen, denn um diese Zeit liegt meine Schwiegermutter im besten Schlafe, und ich habe die gegründete Hoffnung, sie aufzuwecken. Während unseres Soupers sprachen wir von unseren Lieblingen: Beethoven, Shakespeare, Byron, Heine, Gluck, und so beim langen, langsamen Wege nach seinem Hause, unweit dem meinigen gelegen. Es war der letzte heitere, lebendig gesellige Abend, den ich mit ihm verlebt; wenn ich nicht irre, im Jahre 1867 oder 1868. Es war, glaube ich, in demselben Jahre, als er eine Art von Leidenschaft hatte, einigen Freunden Shakespeare in der französischen Übersetzung vorzulesen. Man versammelte sich bei ihm abends 8 Uhr, und er las uns wohl sieben bis acht Stücke. Er las gut, aber war oft zu sehr ergriffen; bei besonders schönen Stellen rannen ihm die Thränen von den Wangen. Er fuhr aber fort zu lesen und trocknete die Augen eilends, um sich nicht zu unterbrechen. Bei diesen Vorlesungen waren nur zugegen Damckes und zwei bis drei Freunde. Einer von diesen, ein alter, bewährter Kamerad Berlioz', aber wenig litterarisch gebildet, übernahm aus eigenem Antriebe die Rolle eines Claqueurs. Er hörte sehr angestrengt zu und suchte in den Zügen des Vorlesers und der Zuhörer den rechten Moment zu finden, wo er seinen Enthusiasmus kundgeben konnte. Da er nicht zu applaudieren wagte, erfand er sich eine originelle Beifallsäußerung. Jede ausgezeichnete Stelle, mit Bewegung vorgetragen und nachempfunden, wurde von ihm mit einem halbleise ausgestoßenen Fluche begleitet, wie

sie in den Volksklassen und in Ateliers gebräuchlich sind. So hörte man denn nach den rührendsten oder heroischen Passagen Shakespeares: Nom d'un nom! Nom d'une pipe! Sacre matin! Nachdem das nun einige dutzendmale stattgefunden, fuhr plötzlich Berlioz zornig auf und, den Vers unterbrechend, donnerte er: „Ah! Ça, voulez vous bien ficher le camp avec vos nom d'une pipe!“ Worauf der Andere schreckensbleich die Flucht ergriff, während Berlioz wieder ganz ruhig die Balkonscene von Romeo und Juliette aufnahm.

Das, was ich Ihnen einst über Berlioz' geringes musikalisches Gedächtnis gesagt, bezieht sich auf moderne Musik, mit der er weniger vertraut war. Aber die Musik, die er studiert hatte, war ihm sehr gegenwärtig. Namentlich die Orchesterwerke Beethovens (weniger die Quartette und Klavierwerke desselben), dann die Opern von Gluck, Spontini, ebenso Grétry, Méhul, Dalayrac und Monsigny. Trotz seines wunderlichen Hasses gegen Rossini war er ein sehr warmer Verehrer zweier Partituren dieses Meisters: „Graf Ory“ und „Barbier von Sevilla“. Berlioz gehörte zu den echten Kunstmenschen, die von jeder in ihrer Weise vollkommenen Produktion hingerissen und bis zu Thränen gerührt sein konnten. So war ich mit ihm beim ersten Gastspiel der Adelina Patti im „Barbier“. Sie werden es mir glauben, wenn ich Sie versichere, daß ihm bei den heitersten, liebenswürdigsten Stücken dieser Oper die Augen überquollen. Was soll ich erst von der „Zauberflöte“ sagen, die ich auch in seiner Gesellschaft hörte. Berlioz hatte einen etwas kindischen Zorn gegen das, was er strafbare Konzessionen Mozarts nannte. Er meinte damit

die Arie des Don Ottavio, die Arie Doña Annas in F, sowie die famosen Bravour-Arien der Königin der Nacht. Er war nicht zu bewegen, die relative Vortrefflichkeit dieser allerdings weniger dramatischen Sätze anzuerkennen. Aber wie innig erfreut war ich, den tiefen, gewaltigen Eindruck zu sehen, den die „Zauberflöte“ auf ihn machte. Er hatte sie oft gehört; aber sei es bessere Stimmung oder Wirkung einer vortrefflichen Aufführung, Berlioz sagte mir, nie wäre ihm diese Musik so tief ins Herz gedrungen. Ja, einigemale äußerte sich seine Exaltation so laut, daß sich unsere Nachbarn des Parketts, welche sich die Zähne stocherten und ruhig ihr Diner verdauen wollten, über diesen „indiskreten“ Enthusiasmus beschwerten. Eines Abends hörten wir in einem Quartett-Vereine das Beethovensche Quartett in E-moll. Wir saßen in einem entfernten Winkel des Saales. Mir war bei Anhörung dieses Wunderwerkes wie etwa einem frommen Katholiken, der die Messe hört, mit tiefer Andacht und Inbrunst, aber zugleich mit Ruhe und klarer Besonnenheit: er ist mit dieser hohen Empfindung längst vertraut. Berlioz schien mir ein später Eingeweihter; er war innigst erbaut, aber seiner Andacht gesellte sich etwas wie ein freudiger Schreck vor dem heiligsüßen Geheimnis, das sich ihm offenbarte. Sein Gesicht war wie verzückt beim Adagio — es war wie eine Wandlung in ihm vorgegangen. Es wurden noch andere gute Werke aufgeführt. Wir entfernten uns aber, und ich begleitete ihn an sein Haus. Kein Wort wurde gewechselt zwischen uns. Das Adagio betete in uns fort. Als ich von ihm Abschied nahm, ergriff er meine Hand und sagte: „cet homme avait tout ... et nous n'avons

rien.“ So zerknirscht, so niedergedonnert fühlte er sich in dieser Stunde von der Riesengröße des „Mannes“.

Eine kleine Anekdote noch. Nahe beim Hause, welches Damcke bewohnte, Rue Mansard, war auf dem Trottoir ein besonders großer und weißer Pflasterstein eingekeilt. Auf diesen Stein stellte sich Berlioz jeden Abend, wenn wir von der Rue Mansard kamen, um mir gute Nacht zu sagen. Eines Abends (kurz vor seiner letzten Krankheit) trennten wir uns eilig, denn es war kalt, und ein dicker gelber Nebel lag auf den Straßen. Wir waren schon zehn Schritte entfernt, als ich Berlioz rufen hörte: „Heller! Heller! Wo sind Sie? Kommen Sie zurück! Ich habe Ihnen nicht auf dem weißen Steine gute Nacht gesagt!“ Wir finden uns wieder, und nun suchen wir in stockfinsterer Nacht den unentbehrlichen Pflasterstein, der übrigens auch eine besondere Form hatte. Ich ziehe meine Zündhölzchen hervor, aber sie zünden nicht in der feuchten Nachtluft. Wir kriechen beide auf allen Vieren auf dem Trottoir herum — endlich schimmert uns das verwitterte Weiß entgegen. Berlioz setzt sehr ernsthaft den Fuß auf den edlen Stein und sagt: „Gott sei gelobt, ich stehe darauf — nun gute Nacht!“ Es war unser letztes „Gutenacht“ auf dem weißen Steine.“

Chopin.

Wer liebte es nicht, aus den Dichtungen eines Poeten oder Musikers sich Lebensumstände und Charakterzüge desselben zusammenzuraten? Wir möchten bei fesselnden Tondichtungen auch gern zwischen den Notenzeilen lesen, was wohl aus dem Leben des Komponisten in seine Musik eingeflossen sein mag. Und desto zwingender wird der Reiz dieser Neugierde, je eigentümlicher, beziehungsreicher, individueller die Kompositionen klingen. Tondichter von so geheimnisvoll anziehender Physiognomie wie Chopin machen uns nach biographischer Aufklärung fast noch begieriger, als jene klassischen Meister, deren Persönlichkeit gleichsam hinter ihren monumentalen Werken verschwindet. Wie kam Chopin zu dieser ganz einzigen Mischung von polnischen, französischen und deutschen Elementen; wie zu diesem steten Durchschimmern der Trauer durch die Lustigkeit, des Raffinements durch die kindliche Naivetät? Darüber hat wohl jeder Verehrer Chopins Näheres zu erfahren längst gewünscht. Allein gerade er fehlte bisher unter den Musiker-Biographien, und von Briefen oder Tagebuchnotizen Chopins schien nirgends eine Spur auffindbar. Das Leben Chopins kennen wir der Hauptsache nach erst aus seiner Pariser Periode, die Jugendzeit liegt im Dunkel. Ja, so zweideutig erschienen mitunter die wichtigsten Daten, daß wir nicht selten darüber streiten hörten, ob der Name Chopin wirklich französisch auszusprechen sei und nicht richtiger polnisch. Die erste ver-

läßliche, ausführliche Lebensbeschreibung Chopins verdanken wir einem Landsmanne desselben, dem sächsischen Kammermusikus Moritz Karasowski.*)

Chopins Vater, Nicolas Chopin, war Franzose und 1770 in Nancy geboren. Eine polnische Starostin lernte ihn da kennen und nahm ihn als Hauslehrer für ihre Knaben nach Warschau mit. Im Jahre 1787 kam der junge Franzose nach Polen, das er bald als sein zweites Vaterland lieb gewann. Unter Kosciusko nahm er sogar als Nationalgardist Anteil an den Kämpfen für die Unabhängigkeit Polens. Nachdem die politische Existenz dieses Volkes durch die dritte Teilung Polens vernichtet war, wollte N. Chopin nach Frankreich zurückkehren, wurde aber durch wiederholte Krankheit an der Reise verhindert. Als Lehrer des jungen Grafen Skarbek lernte er in dessen Hause ein Fräulein Justine Krzyzanowska kennen und heiratete sie. Ihrer Ehe entsprossen drei Töchter und ein Sohn, der nach seinem Taufpaten, Graf Friedrich Skarbek, den Namen Friedrich erhielt. Friedrich Chopin ist am 1. März 1809 in Zelazowa-Wola, einem sechs Meilen von Warschau gelegenen, dem Grafen Skarbek gehörigen Dorfe, geboren.**) Sein Vater, damals Hauslehrer bei Skarbek, wurde später Professor der französischen Sprache an dem Lyceum, dann an der Artillerie- und Ingenieurschule in Warschau und starb 1844 im Alter

---

*) „Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe." Zwei Bände (Dresden bei F. Ries, 1877).

**) Fast sämtliche Schriften über Chopin bringen ein unrichtiges Geburtsdatum; sogar auf seinem Denkmal auf dem Père-Lachaise in Paris ist das Jahr 1810 anstatt 1809 angegeben.

von vierundsiebzig Jahren. Die Mutter, eine fromme, häusliche Frau, hatte den Schmerz, ihren Gatten, zwei liebenswürdige Töchter und den heißgeliebten einzigen Sohn zu überleben. Sie starb 1861 im Hause ihrer letzten Tochter Isabella, der Gattin des Dampfschiffahrt-Direktors Anton Barcinski in Warschau. Friedrich Chopin genoß den Segen einer glücklichen, in musterhaftem Familienkreise verlebten Jugend; an den Eltern und Schwestern hing er mit Zärtlichkeit. Im Klavierspiel unterrichtete ihn der Böhme Adalbert Zywny, in der Komposition der Deutsche Joseph Elsner, Direktor des Warschauer Konservatoriums. Es waren dies die beiden einzigen Musiklehrer, die Chopin gehabt hat. Elsner, in seiner deutschen Heimat wenig gekannt, genoß in Polen großes Ansehen und hat bis zu seinem Tode (1854) eine bedeutende Zahl tüchtiger Musiker ausgebildet. Chopin, dessen Originalität Elsner zuerst erkannt hatte, hielt dessen Rat und Urteil sehr hoch und blieb ihm zeitlebens in Verehrung zugethan. Mit neun Jahren spielte Chopin zum erstenmal öffentlich, und zwar ein Klavierkonzert von Gyrowetz; seine ersten Kompositionen waren Tänze. Nicht nur in der Musik, in allen Fächern des Unterrichts arbeitete der junge Chopin voll Fleiß und Eifer. Außerordentliche Lebhaftigkeit und angeborener Witz ließen ihn nicht ruhen; er zeigte früh ein entschiedenes Talent für allerlei Späße und Schelmenstücke, für Theaterspiel, Improvisation und namentlich für das Zeichnen von Karikaturen. Wer ihn nur aus seinen schwermütigen Notturnos kennt, liest mit Überraschung von der übermütigen Heiterkeit und dem Komikertalente des jungen Chopin. Zu seinen

frühesten und entscheidendsten musikalischen Eindrücken gehörten die Volkslieder der Polen, insbesondere des so musikliebenden Stammes der Masuren — er hörte sie zeitlebens in seiner Phantasie nachklingen und wurde nicht müde, sie in seinen Klavierkompositionen bereichert und vergeistigt wiederzugeben.

Als die Eltern eingewilligt hatten, daß Friedrich sich ganz der Musik widme und das Konservatorium besuche, arbeitete er mit unermüdlichem Fleiße. Enthusiastische Aufnahme fand der siebzehnjährige Chopin bei dem Fürsten Anton Radziwill, dem bekannten musikalischen Illustrator von Goethes „Faust" und nebenbei Erfinder des „unsichtbaren Orchesters" à la Bayreuth. Es ist jedoch vollständig irrig, wenn Liszt in seiner Monographie über Chopin erzählt, der Fürst sei „den sehr beschränkten Mitteln der Familie Chopins zu Hilfe gekommen und habe diesem das unschätzbare Geschenk einer guten Erziehung gemacht". Nach der Darstellung unseres besser informierten Biographen hat Chopin von Radziwill niemals eine materielle Unterstützung erhalten.

Es zeigte sich bald das Bedürfnis, den jungen Künstler, dessen Talent in Warschau doch wenig Anregung und Nahrung fand, wenigstens für eine Zeitlang in bedeutendere Umgebungen zu bringen. Die Gelegenheit bot sich im Jahre 1828, als Chopin den Professor Jarocki zum Naturforscherkongreß nach Berlin begleiten durfte. Er kommt dort in ausgezeichnete Kreise und empfängt von der Berliner Oper („Ferdinand Cortez", „Opferfest", „Matrimonio segreto"), sowie von der Singakademie („Cäcilien-Ode" von Händel) unauslöschliche Eindrücke. Es folgt im nächsten

Jahre ein Ausflug nach Wien. Die Briefe aus Wien an seine Eltern enthalten zwar wenig Aussprüche von Belang, zeigen aber den liebenswürdigen, offenen Sinn des Schreibers in günstigstem Lichte. Er wird von dem Musikverleger Haslinger, von dem Pianisten Würfel und anderen sehr zuvorkommend aufgenommen und zum öffentlichen Auftreten beredet. „An einem Tage," schreibt er vergnügt, „lernte ich alle großen Künstler Wiens kennen: Mayseder, Gyrowetz, Lachner, Kreutzer, Schuppanzigh rc." In der Oper entzücken ihn die Heinefetter und der Tenorist Wild. Nach damaliger Sitte ließ sich Chopin im Kärntnerthortheater in den Zwischenakten eines Balletts hören; da er kein Honorar verlangte, unterstützte Graf Gallenberg, der Chef des Operntheaters, sein Auftreten. Chopin spielte seine Variationen op. 2 (welche Haslinger druckte) und einen „Krakowiak", beides zur größten Zufriedenheit des Publikums und der Kritik. Der Aufenthalt in Wien hatte ihn sehr erfrischt, angeregt, bereichert. „Ich bin jetzt," schreibt er an seine Eltern, „wenigstens um vier Jahre klüger und erfahrener." Ein zweites Auftreten (abermals im Operntheater) hatte noch besseren Erfolg. Abermals spielt er eigene Kompositionen und macht die merkwürdige Äußerung: „Die Gelehrten und die poetischen Naturen habe ich für mich eingenommen." Von Wien reist er — zwei Nächte und einen Tag lang! — nach Prag, von da nach Dresden, ohne sich jedoch öffentlich hören zu lassen. In Dresden stellt er sich schon vor 5 Uhr an der Theaterkasse auf, um Goethes „Faust" zu sehen, der dort (zu Goethes achtzigstem Geburtstag) zum erstenmal in Tiecks Bearbeitung aufgeführt wurde.

Mit gereifterem Urteil und gestärktem Selbstvertrauen kehrte Chopin von dieser Reise zurück; der Erfolg in Wien hatte ihn überzeugt, „daß er wirklich Talent besitze“. Seine Briefe tragen durchweg die Färbung jugendlicher Lebensfreude und vollkommener Gesundheit. Karasowski erklärt es für eine reine Erdichtung, was die meisten Schriftsteller von Chopins angeborener Kränklichkeit und Schwäche fabeln. An Liszts Behauptung, „Chopin habe schon in der Jugend seine Überzeugung von der Nähe des Todes mit einer Art bitterer Wollust ausgesprochen“, ist nach Karasowski kein wahres Wort. Vielmehr hat sich Friedrich zu jener Zeit „so wohl befunden, wie irgend ein anderer junger Mann seines Alters“. Erst zehn Jahre später begann infolge der aufregenden Pariser Lebensweise seine Gesundheit zu leiden; bis dahin war er ein einziges Mal an einer Erkältung krank gewesen.

Die intimsten Briefe richtet Chopin an seinen Freund Titus Woyciechowski, einen jungen Gutsbesitzer in der Nähe von Warschau. Ihm und nur ihm allein vertraut er seine erste Jugendliebe, eine rührend schwärmerische Leidenschaft, die in allen Briefen an seinen Titus durchklingt. „Ein halbes Jahr ist es schon her,“ schreibt er im September 1829, „daß ich mein Ideal gefunden, treu und aufrichtig verehre, und ich habe mit ihr, von der ich allnächtlich träume, noch nie eine Silbe gesprochen! In Gedanken bei diesem holden Wesen komponierte ich das Adagio in meinem neuen Konzerte.“ (E-moll, op. 11.) Dieses Ideal des Zwanzigjährigen war Fräulein Constantia Gladkowska, eine im Warschauer Konservatorium gebildete junge Sängerin. Chopin schreibt ganz entzückt über

ihr erstes Auftreten in der Oper „Agnese“ von Paër. Der Gedanke an sie ist, wie sein Biograph uns erzählt, durch alle Kompositionen gewebt, welche Chopin in jener Zeit schrieb. Sie erfüllte seine ganze Seele und benahm ihm die Lust, Warschau zu verlassen. Constantia heiratete im Jahre 1852 — einen anderen und verließ zum größten Bedauern aller Kunstkenner die Bühne. Als Chopin sich dennoch entschließen mußte, für längere Zeit ins Ausland zu reisen, gab er in Warschau ein Abschiedskonzert, in welchem seine teure Constantia eine Arie von Rossini sang. „Sie trug ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie noch nie gesungen!“ Am 3. November 1830 sagte er den geliebten Eltern und Schwestern unter Thränen Lebewohl, um über Breslau und Dresden nach Wien zu reisen, und weiter von da nach Paris. Ein Kreis von Freunden, der ehrwürdige Elsner an der Spitze, begleitete ihn bis Wola (das erste Dorf hinter Warschau), wo die Schüler des Konservatoriums ihn mit einer eigens für den Tag komponierten Kantate von Elsner empfingen. Bei dem Festmahl wurde ihm dort ein silberner Becher überreicht, der bis an den Rand mit heimatlicher Erde gefüllt war. „Mögest du, wo immer du weilen und wandern magst, niemals dein Vaterland vergessen!“ riefen sie ihm zu. Er hat es nicht vergessen, das Vaterland, welches er niemals wiedersehen sollte; die polnische Erde, die er im silbernen Becher mitgenommen, wurde neunzehn Jahre später in Paris mit seinem Leichnam ins Grab gesenkt.

Chopins zweiter Aufenthalt in Wien (1. Dezember 1830 bis 20. Juli 1831) brachte ihm nicht mehr so viel

Freude als der erste. Ohne Honorar wollte er nicht mehr in der Oper spielen, und ein eigenes Konzert brachte er nicht zu stande. „Von allen Seiten stoße ich jetzt auf Hindernisse," schreibt er an Elsner, „nicht nur daß eine Reihe der miserabelsten Klavierkonzerte das Publikum mißtrauisch macht, auch alles, was in Polen vorgegangen ist, hat ungünstig auf meine Lage eingewirkt." Die polnische Revolution von 1830 hatte allerdings so weit nachgewirkt, daß namentlich die Umgebung des Hofes und Metternichs sich kühl und ablehnend gegen alle Polen verhielt; andererseits war aber auch Chopin selbst von diesen Ereignissen zu sehr niedergedrückt, um ernstlich ans Konzertgeben zu denken. Seine Briefe lassen keinen Zweifel darüber, daß Chopin sich vollständig als Pole fühlte. „Herr Malfatti," schreibt er, „giebt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit ist oder sein soll. Wenn das auch der Fall wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber schon ein Mann." Er hatte nicht übel Lust, heimzueilen und für Polens trostlose Sache zu kämpfen. „Du gehst zum Kampfe", schreibt er am Neujahrstag 1831 an einen Freund, „kehre als Oberst zurück! Warum darf ich nicht wenigstens Euer Tambour sein!" Die Eltern beschworen ihn natürlich, fernzubleiben, und Chopin begab sich nach Paris.

Chopins Reise nach Paris, das er nicht wieder verlassen sollte, bildet einen entscheidenden Abschnitt in seinem Leben. Dieses spielt sich nun vollständig in Paris ab, wo Chopin seinen Ruhm und — sein Grab fand. Es ist die Zeit seiner größten Erfolge, seiner höchsten Berühmt-

heit, trotzdem aber biographisch minder wichtig und neu, als die Jugendjahre. Auf den Pariser Chopin waren aller Augen gerichtet; wir sind über ihn, über sein ganzes Leben von 1831 an, so ziemlich unterrichtet, zum Teil von illustren Zeitgenossen wie Heine, George Sand, Liszt.

Wie kommt es, daß aus den neunzehn Jahren seines Pariser Aufenthalts, dieser bewegtesten, glänzendsten Zeit Chopins, nicht ein einziger von seinen zahlreichen Briefen an seine Familie auf uns gelangt ist? Karasowski antwortet auf diese Frage mit der Erzählung eines wahrhaft barbarischen Vorgangs, der für die damaligen Zustände Russisch-Polens nur zu charakteristisch ist. Es hatte nach Chopins Tode seine Schülerin Miß Stirling den Nachlaß ihres vergötterten Lehrers angekauft und in ihrer schottischen Heimat eine Art Chopin-Museum daraus gebildet. In ihrem Testamente vermachte sie diese wertvolle Sammlung, welche Chopins Saloneinrichtung, sein Piano und eine Menge wertvoller Andenken enthielt, der Mutter Chopins, nach deren Tode sie der Schwester Chopins, Frau Isabella Borcinska in Warschau zufiel. Aus dem vierten Stockwerke des von letzterer bewohnten Hauses (es war Eigentum des Grafen Zamoyski) fiel eines Abends im September 1863 ein Schuß, als gerade der Statthalter Graf Berg von seiner tscherkessischen Leibgarde umgeben vorüberfuhr. Der Schuß traf glücklicherweise keinen Menschen, trotzdem wurde wenige Minuten später das Haus von Militär umzingelt, und eine wütende Soldateska begann von Stockwerk zu Stockwerk alles, was sich vorfand, zu zertrümmern (darunter allein fünfzehn bis zwanzig Klaviere) und aus den Fenstern auf die Straße herab-

zuwerfen. Unten errichteten die Soldaten einen Holzstoß aus all den Sachen und verbrannten singend und Branntwein trinkend alle Bilder, Bücher und Papiere — darunter jene wertvolle Sammlung von Chopin-Reliquien und dessen sämtliche Briefe aus Paris an seine Familie. Ein echt russisches Volksbeglückungsbild!

Paris entzückte den jungen Ankömmling, aber seine Lage war dort eine Zeitlang recht mißlich und unsicher. Gleich als Konzertgeber aufzutreten, konnte der noch gänzlich Unberühmte in Paris nicht wagen. Er entschloß sich, vorerst noch zu lernen, und wendete sich an Friedrich Kalkbrenner, der damals für den ersten Pianisten Europas galt. Als ihm Chopin vorspielte, mußte Kalkbrenner offenbar das Genie des jungen Polen erkennen, der von ihm kaum mehr viel zu lernen hatte. Aber Kalkbrenners Ruhm als Lehrer konnte durch einen so außerordentlichen Schüler nur gewinnen, und er erklärte sich daher Chopins Wünschen geneigt, unter der Bedingung, daß dieser sich verpflichte, wenigstens drei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen. Chopin konnte auf so lange Lehrzeit nicht eingehen, auch fühlte er richtig die Gefahr heraus, die hier seiner künstlerischen Originalität drohte. „Ich würde mich gewiß auch entschließen", schreibt er an seinen Lehrer Elsner in Warschau, „noch drei Jahre zu studieren, wenn ich die Gewißheit hätte, das Ziel, welches ich mir selbst gesteckt habe, dann zu erreichen. So viel ist mir klar, daß ich nie eine Kopie von Kalkbrenner werde; er wird nicht im stande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: eine neue Kunstära zu schaffen." So entsagte er denn zu seinem Heil der Vormundschaft des prosaischen

Kalkbrenner, den er durch die Widmung seines E-moll-Konzertes besänftigte.

Nach vielen mühevollen Vorbereitungen brachte Chopin endlich sein erstes Konzert in Paris zu stande, am 26. Februar 1832 — es deckte nicht einmal die Unkosten! Er hatte keine Aussicht, seine Stellung in Paris zu verbessern, und trug sich mit dem Plane, nach Amerika zu übersiedeln. Als seine Eltern dieses Vorhaben mißbilligten, entschloß er sich zur Rückkehr nach der Heimat. Da führt ein glücklicher Zufall ihm den Fürsten Valentin Radziwill auf der Straße entgegen, der ihm wenigstens das Versprechen abnimmt, diesen Abend noch mit ihm zu Rothschild zu gehen. Die ganze haute volée von Paris füllt die glänzenden Salons von Madame Rothschild, welche auf die liebenswürdigste Weise Chopin ersucht, etwas zu spielen. Er setzt sich an den Flügel und improvisiert in glücklichster Stimmung. Die Zuhörer bewundern entzückt dies neuentdeckte Meteor, und noch während der Soirée selbst erhält Chopin die schmeichelhaftesten Einladungen, in den ersten Häusern von Paris Unterricht zu erteilen. Wie mit einem Zauberschlag änderte sich von diesem Abend seine Lage, und Chopin dachte nicht mehr daran, Paris zu verlassen.

Wie der Rothschildsche Salon an jenem entscheidenden Abend, so blieb der Salon überhaupt der eigentliche Boden von Chopins Triumphen. Einige wenige Konzerte gab Chopin in großen Theater- und Konzertsälen; da machte jedoch sein überaus feines, poetisches Spiel nicht entfernt den tiefen Eindruck wie im Salon. Auch waren ihm die Konzert-Vorbereitungen höchst peinlich, ja jedes

öffentliche Auftreten unangenehm. „Ich bin nicht geeignet“, sagte er eines Tages zu Liszt, „Konzerte zu geben, da ich von dem Publikum scheu gemacht werde, mich von seinem Atem erstickt, von seinen neugierigen Blicken mich paralysiert fühle; Sie aber, Sie sind dazu berufen; denn wo Sie des Publikums Liebe nicht gewinnen, da vermögen Sie wenigstens dasselbe zu erschüttern und zu betäuben.“ In den Jahren 1834 bis 1848 hat Chopin in Paris nur ein öffentliches Konzert gegeben; doch veranstaltete er fast jedes Jahr im Pleyelschen Klaviersalon eine musikalische „Séance“, in welcher er stets allein spielte, vor seinen näheren Bekannten und Verehrern, welche das Billet mit 20 Franken bezahlten.

Im Mai 1834 machte Chopin zum erstenmal einen Ausflug aus Paris; er reiste mit Ferdinand Hiller nach Aachen, wo Mendelssohn (damals Direktor des Düsseldorfer Orchesters) das niederrheinische Musikfest dirigierte. „Als Klavierspieler“, schrieb Mendelssohn damals, „ist Chopin jetzt einer der allerersten; macht so neue Sachen wie Paganini auf seiner Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nicht möglich gedacht hätte.“ Ein zweiter und letzter Aufenthalt Chopins in Deutschland fiel in das Jahr 1836 und hatte zunächst Marienbad zum Ziele, wohin ihn mehr eine Herzens-Angelegenheit als ärztliche Vorschrift trieb. Die Wunde war endlich vernarbt, welche die Verheiratung seiner Jugendliebe Constantia Gladkowska ihm geschlagen, als Chopin in Paris ein reizendes polnisches Fräulein kennen lernte, Maria Wodzynska, das bald sein ganzes Herz besaß. Er wußte, daß er Mitte Juli die Holde mit ihrer Mutter in Marien-

bad finden würde, und reiste voll beseligender Hoffnung hin. Die beiden verlobten sich in Marienbad, und Chopin fühlte sich auf dem Gipfel des Glückes. Er schied — wie er glaubte, nur für kurze Zeit — von seiner Braut, um über Leipzig (wo er Schumanns Bekanntschaft machte) nach Paris zu gehen. Hier erhielt er, bald nach seiner Ankunft, die Nachricht, daß seine Braut Maria es vorgezogen habe, einen Grafen zu heiraten. Es war dies die zweite schmerzliche Enttäuschung, die Chopin in der Liebe erfuhr; eine dritte, noch härtere, sollte bald nachfolgen.

Wir meinen das für ihn so unheilvolle Verhältnis zur George Sand. Dasselbe läßt sich, wie uns dünkt, erst jetzt vollständig und richtig beurteilen, seit durch die neuesten Publikationen von Paul de Musset und Paul Lindau die Herzensgeschichte der Sand mit Alfred de Musset in wahrheitsgetreuer Schilderung uns vorliegt. So verschiedenartig auch die äußeren Umstände gewesen, das Benehmen der George Sand gegen Chopin findet sehr merkwürdige Analogien in ihrem zehn Jahre früher mit Musset gespielten Liebesdrama. Kein Zweifel, daß sowohl der leidenschaftliche, maßlose Musset, wie der überempfindliche, nervöse, kränkliche Chopin als Liebhaber oft schwer zu behandeln, mitunter vielleicht schwer zu ertragen waren und die Geduld ihrer Geliebten auf manche Probe setzten. Allein in der rückhaltlosen Ehrlichkeit ihrer Leidenschaft erscheinen sie uns doch beide sympathischer als die kühle, überlegene Verständigkeit der Sand, welche, anfangs Feuer und Flamme, die beiden doch ruhig in den Abgrund stürzen läßt, nachdem sie ihrer überdrüssig geworden. Der Herzensbund zwischen George Sand und Musset dauerte

nur sechs Monate, ihre Beziehung zu Chopin über zehn Jahre — der Hauptunterschied war somit, daß die schmerzliche Enttäuschung Mussets mit akuter Heftigkeit auftrat, während sie Chopin als chronisches Leiden langsam untergrub. Der erste Eindruck, den die berühmte Frau auf unseren Tondichter machte, war — ganz wie bei Musset — kein sehr angenehmer. „Ihr Gesicht", schreibt Chopin nach der ersten Begegnung mit George Sand, „ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen; es ist sogar etwas darin, was mich abstößt." Trotzdem währte es nicht lange, daß Chopin — genau wie früher Musset — sich leidenschaftlich von der genialen Frau angezogen, auch von ihrer Liebe nicht wenig geschmeichelt fühlte. George Sand pflegte in dem Maße kühler zu werden, als die Leidenschaft ihrer Anbeter wuchs; bei Musset kam dies früher, bei Chopin später zu tage. „Am meisten", sagt Paul Lindau, „verletzte es Musset, daß seine Geliebte beständig das Mütterliche und Schwesterliche ihrer Zuneigung herauskehrte." Dasselbe that sie mit Chopin, mit noch größerem Nachdrucke, aber kaum mit größerem Rechte. Die schönen, im Momente des Niederschreibens gewiß auch empfundenen Worte, welche sie in ihren „Briefen einer Reisenden" für Musset hat, finden manches Seitenstück in dem 13. Band ihrer Selbstbiographie, wo sie ihr Zusammenleben mit Chopin schildert. Was sie hier wie dort von ihrer aufopfernden Hingebung, ihrer „schwesterlichen" Liebe und Treue aussagt, stimmt nicht immer mit den beglaubigten Thatsachen, und über ihre Gefühle führte sie, mit Paul Lindau zu sprechen, doppelte Buchhaltung. Anfangs fühlte sich Chopin in der Liebe der George Sand stolz und glück-

lich. Als sich im Herbst 1837 zum erstenmal Anfälle von Brustleiden bei ihm zeigten, reiste Chopin mit der George Sand und deren Kindern nach Majorca, wo sie den reizbaren, ungeduldigen Kranken ohne Zweifel mit liebevoller Ausdauer gehütet und gepflegt hat. Weit günstiger als dieser durch tausend Unbequemlichkeiten verbitterte Aufenthalt im Süden wirkte der folgende Sommer, den Chopin mit der Sand auf deren Gute Nohant zubrachte, auf das Befinden des Leidenden. Doch war ihm die größte Ruhe und Schonung geboten, eine Vorschrift, der unser Patient sich nur wenig fügte. Den Sommer verlebte er nun regelmäßig in Nohant, im Winter bezog er einen Pavillon von George Sands Wohnung auf dem Quai d'Orléans. Der Winter verschlimmerte in steigender Progression, was der Sommer halbwegs gutgemacht; vom Jahre 1840 an nahm Chopins Lungenleiden stetig zu und verscheuchte bald jede Hoffnung auf Besserung. Zugleich wurde seine Stimmung immer düsterer, seine Phantasie immer aufgeregter.

Was für bittere Erfahrungen noch hinzutraten? Chopin konnte es sich nicht mehr verhehlen, daß die Frau, die ihn durch die Leidenschaftlichkeit ihrer Liebe an sich gezogen, auf deren Beständigkeit er Felsen gebaut, von Tag zu Tag kälter gegen ihn wurde. Er, der sogar lebhaft gewünscht hatte, sie zum Altar führen zu können, was die Verhältnisse unmöglich machten, sah jedenfalls seinen Bund mit der Geliebten als einen bleibenden und heiligen an: er hätte sich durch nichts bewegen lassen, sich von ihr zu trennen. Die Sand jedoch fühlte anders; der Kranke war ihr zur Last geworden. Sie zeigte es ihm auf mancherlei

Weise. Als Chopin diese Kränkungen stillschweigend hinnahm, ohne an eine Trennung von George Sand zu denken, griff sie zu einem drastischen Mittel: zu der Veröffentlichung ihres Romans „Lucrezia Floriani“. Nach der übereinstimmenden Ansicht der Zeitgenossen war unter der Heldin Lucrezia die Verfasserin selbst zu erkennen; in der Figur ihres kränklichen, nervösen Liebhabers, des Fürsten Karl hingegen unser Chopin. Lucrezia schildert, wie sie nach einigen Jahren ihres anfangs glücklichen Zusammenlebens von Karl immer mehr gequält wird, bis ihre Liebe für ihn erloschen ist und einem schweren Märtyrertum Platz macht. Lucrezia hat endlich ihre Kraft durch unausgesetzte Opfer und Leiden erschöpft und stirbt. George Sand hat später in der „Histoire de ma vie“ allerdings behauptet, sie habe nicht daran gedacht, in dem genannten Roman sich und Chopin zu schildern, aber die Analogien waren doch zu auffallend, und selbst die Kinder der George Sand fragten eines Tages, mit dem Roman in der Hand: „Herr Chopin, wissen Sie, daß Sie mit dem Fürsten Karl gemeint sind?“ Noch immer war Chopin so rücksichtsvoll — so schwach, möchten wir lieber sagen — zu bleiben. Wenn ich die Frau, die ich verehrte und liebte, jetzt verlasse, dachte er, so mache ich den Roman zur wahren Geschichte und gebe sie der Verachtung der Besseren preis. Zu Anfang des Jahres 1847 führte die Sand durch einen heftigen Auftritt den vollständigen Bruch herbei. Auf ihre Vorwürfe erwiderte Chopin nur, er werde ihr Haus sofort verlassen und wünsche für sie nicht mehr zu existieren. Die Sand machte keine Einwendungen; Chopin verließ sie augenblicklich und für immer. Infolge dieser heftigen

Gemütsaufregungen erlitt Chopins Gesundheit neuerdings eine gefährliche Verschlimmerung. Man riet ihm, im Frühling 1848 nach England zu reisen, wohin Freunde und Verehrer ihn so oft und dringend eingeladen hatten. Kurz vor seiner Abreise sollte er noch eine letzte, unvermutete Begegnung mit George Sand haben. Es war in einer Soiree, wo sie, unbemerkt von den Gästen, auf Chopin zuging und ihm mit dem leisen Ausruf „Friedrich!" die Hand entgegenstreckte. Chopin wurde totenblaß, starrte sie einen Moment an und verließ schweigend den Salon. Wie früher nach ihrem Bruche mit Musset, so fühlte die Sand jetzt auch Chopin gegenüber Reue, aber hier wie dort scheiterten ihre Versuche einer Wiederversöhnung.

In England wird Chopin auf das glänzendste gefeiert, in Schottland genießt er die zuvorkommendste Gastfreundschaft auf dem Gute der Schwestern Stirling. Trotzdem gefällt ihm der Aufenthalt nicht; er klagt über die fortwährenden Nebel und über die unerträgliche Last, mit welcher die gesellschaftlichen Verpflichtungen auf ihn, den Müden und Leidenden, drücken. Zum Konzertgeben zwingt er sich, um etwas zu verdienen. „Ich fühle mich schwächer," schreibt er aus Schottland einem polnischen Freunde, „ich kann nicht komponieren, nicht aus Mangel an Lust, sondern aus physischen Ursachen, und weil ich mich jede Woche wo anders befinde. Aber was soll ich thun? Wenigstens spare ich etwas zum Winter." Immer häufiger stoßen wir auf Äußerungen trüber Hoffnungslosigkeit. „Ich empfinde überhaupt nichts mehr, ich vegetiere nur noch und warte geduldig auf mein Ende." Auch die Erinnerungen an die geliebte Frau ließen ihn nicht los, die

Geister entschwundenen Glücks und schmerzlicher Kränkungen. „Ich habe niemals jemanden verflucht," schreibt er einem Freunde, „aber jetzt bin ich des Lebens so überdrüssig, daß ich nahe daran bin, die Lucrezia zu verfluchen, aber dort leidet man auch, und leidet deshalb mehr, weil man in der Bosheit täglich älter wird!"

Endlich kann er anfangs 1849 das ihm „schreckliche London" verlassen und nach Paris zurückkehren. Hier macht die Krankheit rapide Fortschritte; seine Verwandten werden benachrichtigt, und Chopins Schwester Louise eilt nach Paris, ihm durch ihre Liebe und Pflege die letzten Tage zu erleichtern. Chopin starb am 17. Oktober 1849. Er hatte, seiner Verehrung für Mozart getreu, gebeten, man möchte zu seiner Seelenmesse Mozarts Requiem aufführen. Da bis dahin die Mitwirkung von Frauen in der Madeleine-Kirche nicht gestattet war, bedurfte es dazu der besonderen Genehmigung der geistlichen Behörde. Sie wurde erteilt, und unter Mitwirkung von Lablache und der Viardot-Garcia ertönte Mozarts Requiem bei der von Meyerbeer geleiteten Trauerfeierlichkeit. Seinem Wunsche gemäß wurde Chopin auf dem Père-Lachaise begraben, und zwar neben Bellini, mit dem er sehr befreundet gewesen. Man streute polnische Erde auf seinen Sarg. Es war dieselbe Erde, die sich Chopin vor 19 Jahren in dem Dorfe Wola zum Andenken an sein Vaterland mitgenommen und sorgsam aufbewahrt hatte, damit sie — sollte er nicht in polnischer Erde ruhen — ihn wenigstens in fremdem Boden bedecke.

* * *

Seither ist Liszts französisches Buch über Chopin in prachtvoller zweiter Auflage bei Breitkopf und Härtel erschienen. Dies glänzende Gewand ist das einzige neue daran; der Inhalt des seit 20 Jahren bekannten Buches ist unverändert geblieben. Ich habe, ohne besonderen Nutzen, wieder darin geblättert. Dasselbe gewissenhaft ganz durchzulesen, ist nicht Sache eines jeden; dazu muß man ein wenig Schwärmer sein, am besten eine Schwärmerin. Liszt verliert sich mitunter in poetischen Schilderungen und Reflexionen so weit von seinem Thema „Chopin", daß man ängstlich wird, ob er wieder zurücktreffen werde. Als Meister in der Kunst des Modulierens bewerkstelligt er dies jedoch aufs anmutigste; nach langen lyrischen Phantasien über die Liebe, die Frauen, die Kunst, die Polinnen, die Französinnen u. s. w. lenkt er doch immer wieder zu Chopin ein, der als Künstler und als Mensch ihm besonders teuer gewesen. Ob wohl jemand, mit Liszts Schreibart unbekannt, erraten würde, von wem etwa das Buch über Chopin herrührt? Nach den vielen malerischen Schilderungen, wie sie der Autor zum Beispiel von polnischen Tänzen und Nationaltrachten so genau und sauber ausführt, möchte man auf einen Maler raten. Aus den weitläufigen philosophischen Raisonnements und poetischen Phantasien zu schließen, müßte es ein Dichter sein, ein in Reflexion getauchter Lyriker. Auf einen Musiker dürfte man zuletzt raten. Schon rein äußerlich genommen, nimmt das Musikalische den kleinsten Raum in diesem Buche ein, das doch ein ausgezeichneter Musiker über den anderen schreibt. Und selbst dort, wo Liszt die Kompositionen und das Spiel Chopins charakterisiert, thut er

dies fast durchweg mit malerischen und dichterischen Mitteln. Er verzichtet auf jedes musikalische Zeichen und bringt in dem mehr als 300 Seiten starken Band nicht das kleinste Notenbeispiel. Also dieselbe Methode, wie in Liszts berühmtem Buche: „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“. Man erinnert sich dieses Buches und des Aufsehens, das es in Ungarn erregte. Der zuerst von Liszt vorgebrachte und mit einer an Beweiskraft grenzenden Wahrscheinlichkeit erhärtete Satz, daß die ungarische Nationalmusik von den Zigeunern stamme, hatte eine heftige, aber wohlweislich rasch wieder gedämpfte Erbitterung angefacht. In diesem Buche war mir zuerst die an Lamartine mahnende geistreich empfindsame Manier aufgefallen, mit welcher Liszt sein Thema gleichsam paraphrasiert. So großartige rhetorische Feuerwerke schienen mir doch stark auf Kosten der Belehrung stattzufinden, die wir in einem Buche über dessen eigentlichen Gegenstand suchen. Liszt hatte damals die Güte, sich über meine Kritik brieflich auszusprechen. Seine Worte scheinen mir bedeutungsvoll für Liszts gesamte litterarische Produktion und sollen darum der Vergessenheit entrissen sein. Die Hauptstelle des Lisztschen Briefes lautet in deutscher Übersetzung: „Die wissenschaftliche Seite meines Stoffes war in meinen Augen von untergeordneter Bedeutung; um ihretwillen hätte ich schwerlich eine Feder eingetaucht. Künstler, und wenn Sie wollen Poet, wollte ich von meinem Gegenstande nichts anderes sehen und beschreiben, als die poetische und psychologische Seite. Ich verlangte von dem Wort, daß es — zwar nicht so feurig und reizvoll, wie die Musik selbst, dafür aber bestimmter — die

Eindrücke male, welche, unberührt von Gelehrsamkeit und von Polemik, vom Herzen kommen und zur Einbildungskraft sprechen. Die beschreibende poetische Prosa ist in Deutschland wenig gebräuchlich, ich begreife daher, daß man nach dem Titel meines Buches eher eine Vorlesung oder Abhandlung erwarten mochte, als eine Dichtung in Prosa. Welch kleiner Leserkreis würde sich übrigens für das Wenige interessieren, was sich bestimmt behaupten läßt auf diesem Gebiete? Hingegen bleibt der Ausdruck der feinsten und tiefsten Gefühle, sobald sie eine ganze Kunst zu beseelen im stande sind, anziehend genug für einen weiteren Kreis, der nicht bloß die Musiker, sondern alle für Musik empfänglichen Menschen umschließt." — In diesem Sinne giebt uns Liszt auch in seinem „Chopin" mehr ein „poëme en prose", als ein eigentlich musikalisches Buch. Die Herzenswärme, welche Liszts Schriften überall durchdringt, verleiht ihnen übrigens eine über den stilistischen Reiz hinausreichende Art von Weihe. Ein wohlthuender Gegensatz zu Richard Wagner, der in Galle und Feindseligkeit schwelgt, sobald er einen musikalischen Zeitgenossen beurteilt. Liszt ist immer voll Liebe für seinen Gegenstand, mag er über Chopin, über Richard Wagner, oder Robert Franz schreiben. Mit Begeisterung führt er uns in ihren Werken wie in einem Garten umher, von Blume zu Blume, und wenn er einmal auf ein welkes oder verwildertes Beet stößt, so erwähnt er es nicht anklagend, sondern entschuldigend.

Nur wer zu lieben fähig ist weiß auch zu schonen.

Franz Hauser.

Direktor des Kgl. Konservatoriums in München.

[Mit Briefen von F. Mendelssohn-Bartholdy, Otto Jahn, M. Hauptmann, K. Seydelmann, Jenny Lind u. a.]

I.

Zu Freiburg im Breisgau starb im August 1870 der emeritierte Direktor des Münchener Konservatoriums, Franz Hauser, ein Mann, der als dramatischer Sänger, Gesanglehrer und gediegener Musikkenner seinerzeit in wohlverdientem ausgezeichneten Rufe gestanden. Wenn ein Künstler, hochbetagt, aus dem öffentlichen Wirken sich zurückzieht, um in einem stillen Städtchen seine Tage zu beschließen, so pflegt er in wenigen Jahren vergessen zu sein. Stirbt er überdies in einer Zeit unerhörter kriegerischer und politischer Aufregung, wie es jener Sommer war, so eilt die verstörte Menge mit einem Wort des Bedauerns über seine Todesnachricht hinweg, welche sonst in der Öffentlichkeit langen und tiefen Wiederhall gefunden hätte.

Franz Hauser, der Sohn eines sogenannten Freisassenbauers in Böhmen, war am 12. Januar 1794 zu Krasowitz bei Prag geboren. Ob seiner ungewöhnlichen Anlagen schickten ihn die Eltern mit neun Jahren nach Prag, wo er die Gymnasial-Studien vollendete, einen Versuch mit der Jurisprudenz machte und dann die Medizin zu studieren begann. Bei der ersten Operation, welcher er auf der Klinik beiwohnte, wurde Hauser ohnmächtig, und so entschied dieser Vorfall (ähnlich wie bei Berlioz) wahrscheinlich seinen Entschluß, sich gänzlich seiner Lieblings-

kunst, der Musik zu widmen. Durch den Tod seines Vaters sah der junge Hauser sich bald auf eigene Kraft angewiesen und erwarb durch Stundengeben mühsam seinen Unterhalt. Öfter erzählte er in späteren Jahren, wie damals im strengen Winter ein blauer Frack und Nankinghosen seine einzige Kleidung waren und wie er sich glücklich schätzte, in der geheizten Stube eines Kollegen arbeiten zu dürfen. Bei dem damals berühmten Komponisten Tomaschek studierte Hauser den Kontrapunkt und die Komposition. Durch den Kapellmeister Triebensee veranlaßt, sich ganz dem Gesang zu widmen, betrat er 1817 zum erstenmal als Sarastro die Prager Bühne, welcher er durch die folgenden vier Jahre als erster Baß und Bariton angehörte. Von da wurde er durch Spohr nach Kassel, hierauf von C. M. Weber nach Dresden berufen. Im Jahre 1828 hörte ihn in Frankfurt Franz Lachner und engagierte ihn für das Kärntnerthor-Theater in Wien, wo Hauser nicht nur in der deutschen, sondern auch in der damals so berühmten italienischen Oper eine erste Stelle einnahm. Im Frühjahre 1832 gehörte er zu der auserwählten Sängergesellschaft (Schröder-Devrient, Haizinger 2c.), welche die ersten deutschen Opernvorstellungen in London gab. Nach einem halbjährigen Aufenthalte in England wirkte er kurze Zeit am Leipziger Stadttheater (unter Ringelhardts Direktion) und wurde von dort von Spontini für die Berliner Hofoper engagiert. Als Sänger zeichnete ihn Schönheit der Stimme, Innigkeit des Vortrages und vollendete Technik aus. Sein Rollenfach kann man nach dem damaligen Repertoire das des Basso cantante nennen. Hausers Figaro, Lysiart, Rocco, Faust, Barbier von Sevilla, Jacob, Tell

galten für Musterrollen. Er hatte eine so ungewöhnlich ausgebildete Koloratur, daß er sich oft mit der Sonntag neckte und in italienischen Opern mit ihr in Variationen wetteiferte.

Im Jahre 1846 wurde er von König Ludwig I. nach München berufen, um daselbst das Konservatorium für Musik einzurichten, dem er bis zum Herbste 1864, also durch nahezu zwei Decennien, als Direktor vorstand. Um die Organisierung dieser Anstalt, insbesondere um das Aufblühen der Gesangskunst daselbst hat Hauser große Verdienste. Als vortrefflicher Sänger, durchgebildeter Musiker und Mann von Geist war Hauser ein Gesanglehrer wie wenige. Er hat seine reichen Erfahrungen und Beobachtungen auf diesem Gebiete in seiner „Gesanglehre für Lehrende und Lernende“ (Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1866) veröffentlicht, einem überaus lehrreichen, faßlich und anziehend geschriebenen Buche.*) Sein Hauptaugenmerk

---

*) Hauser unternimmt es darin, die Gesetze der gesamten Gymnastik des Gesanges darzustellen und anschaulich zu machen — Gesetze, „die auf dem Wesen des Instrumentes und seinen Bedingungen beruhen, dessen Behandlung eine verschiedenartige sein kann, aber keine willkürliche sein darf, wenn von einer wirklichen Lehrmethode die Rede sein soll.“ Die allgemeine Klage über das Verschwinden der guten Sänger teilt Hauser nicht („ich höre sie über ein halbes Jahrhundert“), noch weniger teilt er die übliche Bewunderung für die altitalienische Gesangschule oder die Bemühungen einiger Autoren, diese berühmte Methode der Bernacchi und Pistocchi für die Jetztzeit wieder auszugraben. Die Untersuchung Hausers über dieses Thema, die ihn, gegen Mannstein polemisierend, zu dem Resultate führt, „daß die ganze Geschichte mit Bernacchi und seiner Schule eine Mythe ist“, enthält ungemein Interessantes und Eigentümliches, wenn sie uns auch nicht ganz frei von einer lebhaften Eingenommenheit gegen italienischen Gesang und italienische Sänger scheint, auf deren Kosten der Verfasser die Deutschen mitunter allzu gnädig behandelt.

beim Unterricht war auf Stimmbildung und musikalisches Verständnis gerichtet. Mechanisches „Abrichten" war ihm verhaßt, aber er wußte seinen Schülern ein so anschauliches Bild von dem Gesangorgan und dessen Funktionen zu geben, daß sie alle (wie einer seiner Schüler sich ausdrückt) „Stimmen bekamen". Viele namhafte Sänger verdanken Hauser ihre Ausbildung, wie die gefeierte Henriette Sonntag*), der treffliche Bariton Joseph Hauser in Karlsruhe, Kammersänger v. Milde in Weimar, Frau Vogl in München und viele andere. Manche Berühmtheit erster Größe, wie Jenny Lind, fragten gern bei Hauser um Rat an. Auch Meister Staudigl war in gewissem Sinne Hausers Schüler; er hatte im Anfang seiner Carriere eine tüchtige, aber nach der Höhe sehr begrenzte Stimme, welche mit dem C endigte. Die höhere Lage und ihre meisterhafte Behandlung verdankte Staudigl, wie er häufig selbst gestand, Hausers Anleitung.

Neben der Führung der Direktorialgeschäfte, wozu ihn seine universelle Bildung besonders befähigte, so daß er in jedem speziellen Unterrichtsfach die eingehendste Kontrolle auszuüben vermochte, befaßte sich Hauser nicht nur mit der Unterweisung im Solo- und Chorgesang, sondern häufig noch mit dem Elementarunterricht, indem er an der Überzeugung festhielt, durch eine falsche Grundlage könne das schönste Talent verloren gehen. Nur die klare und fesselnde Unterrichtsmethode Hausers ermöglichte es, daß die schwierigsten kontrapunktischen Chorsätze von Sebastian Bach in den Ensembleübungen der Gesangsklasse mit solcher

*) „Meinem lieben alten Freunde und Lehrer" steht unter einem Porträt der Sonntag, das ich bei Hauser sah.

Präcision ausgeführt wurden, wie es im Münchener Konservatorium der Fall war. Durch sein Selbstbewußtsein, seine mitunter vielleicht derbe und unbequeme Geradheit, die zu keiner seinen Überzeugungen widersprechenden Konzession sich hergab, hatte sich Hauser in München viele Feinde gemacht. Ob außer der künstlerischen auch noch andere Gegnerschaften mitspielten (Hauser gehörte der strengkatholischen Richtung an), vermag ich nicht zu beurteilen, wie denn überhaupt vielleicht die feinsten Maschen des Netzes verborgen blieben, das schließlich dem Manne über den Kopf gezogen wurde. Thatsache ist, daß Hauser zwar siebzigjährig, aber noch in erstaunlicher geistiger wie körperlicher Rüstigkeit pensioniert wurde.

Ein mir in Hausers Handschrift vorliegendes Memoire an den Unterrichtsminister, das Hauser aus Anlaß des Gerüchtes von seiner bevorstehenden Pensionierung verfaßte, giebt Zeugnis von einer außerordentlichen Freimütigkeit und einer ungeschwächten geistigen Energie. Er bekämpft darin zunächst das bald nach dem Thronwechsel aufgetauchte Reformprojekt, das Konservatorium dem Ressort des Unterrichtsministers zu entziehen und es der Hofmusik-Intendanz unterzuordnen. „Es wäre schwierig zu entdecken," schreibt Hauser, „was ein Institut, das seinem inneren Wesen nach pädagogischer Natur ist, mit einer Hofcharge gemein haben und woher diese das Kriterium für die Beurteilung der Lehrer und Schüler entnehmen sollte. Hinter diesem Projekt steckt nichts anderes als die Absicht, daß das königliche Konservatorium im Interesse des Theaters da sein solle, d. h. daß dieses über die Verwendung der Zöglinge nach seinem Bedürfnis verfügen,

diese an Konzertaufführungen u. dergl. sich obligatorisch zu beteiligen hätten, wobei natürlich die Theaterdirektion mit den Begabteren nach Gutdünken und Theaterbedürfnissen experimentieren dürfte, und zwar auf Staatskosten." Dieser Ansicht, fährt Hauser fort, können nur diejenigen beipflichten, welche das Wesen des Theaters gar nicht kennen. Bei der Gründung des Münchener Konservatoriums sei eine allgemeine Bildungsanstalt beabsichtigt gewesen, analog der Bestimmung anderer Bildungsanstalten, wie die Akademie der bildenden Künste, das Gymnasium, die Universität, und keineswegs eine bloße „Theater-Chorschule". Daß in den Jahren nach Hausers Pensionierung der Gesangunterricht und dessen Resultate am Münchener Konservatorium ein rapides Sinken wahrnehmen ließen, wird kaum von jemandem bestritten. Hauser machte sich auch besonders verdient um die Kenntnis und Verbreitung klassischer Musik, insbesondere Bachscher Werke, und zwar zu einer Zeit, da das Verständnis für diesen Meister in der musikalischen Welt fast noch nicht existierte und die Pflege desselben nur höchst vereinzelt war. Schon zu Anfang der Zwanziger Jahre sammelte er aufs eifrigste alle Bachschen Werke, deren er habhaft werden konnte, unternahm sogar Reisen, um alte Drucke und Abschriften sich zu verschaffen. Im Jahre 1833 erwarb er in Leipzig die bedeutende Pölchau-Schichtsche Sammlung Bachscher Autographe. Die Benützung dieser Schätze gestattete er mit großer Liberalität, wie denn z. B. der verstorbene Professor Fischhof in Wien seine renommierte Bach-Sammlung durch Abschrift des größten Teiles der Hauserschen Kollektion zu stande brachte. Hauser hinterließ eine kom-

plette Sammlung aller existierenden Bachschen Werke, zu welchen er einen vollständigen thematischen Katalog verfaßt hat, mit Angabe der Besitzer der Autographe, der Abschriften, Originalausgaben u. s. w. An diesem Kataloge hat Hauser beinahe 50 Jahre gearbeitet und die Herausgabe desselben seinem Sohne testamentarisch aufgetragen.*) Nicht nur in der Musik, sondern auch in Litteratur verfolgte er eine ernste Richtung und studierte mit Vorliebe philosophische Schriften. Er las die alten Klassiker in der Ursprache. Nebst einer bedeutenden Musikalien- und Büchersammlung hinterließ Hauser auch eine schöne Sammlung von Bildern und Radierungen alter Meister, für welche er großes Verständnis besaß. Ein Mann von so echter, allgemeiner Bildung, dabei von so jugendlich frischem Geist, so kräftigem, wohlwollendem Gemüt mußte wohl die Besten seiner Zeit gewinnen und fesseln. Mit den Gebrüdern Grimm, mit Tieck, Dr. Carus, Professor Purkynje, den Komponisten Spohr, C. M. Weber, Mendelssohn, Schelble, Hauptmann, mit Otto Jahn, mit Seydelmann, Jenny Lind und anderen geistigen Notabilitäten stand er in freundschaftlichem, persönlichem und brieflichem Verkehr. Er hatte das Glück, bis zu seiner letzten Stunde geistig frisch und thätig zu bleiben, unberührt von den Gebrechen des Alters. Infolge seiner Pensionierung war er 1865 von München nach Karlsruhe gezogen, wo sein Sohn Joseph als Hofopern- und Kammersänger eine ausgezeichnete Stellung

*) Von großem Nutzen wurde Hausers Sammlung für die monumentale Bach-Ausgabe, die jetzt (1900) in 45 Bänden vollendet vor uns liegt. (Vergl. H. Kretzschmars Rechenschaftsbericht, im Auftrag des Direktoriums der Bachgesellschaft in Leipzig.)

behauptete. Nach dem Tode seiner vortrefflichen Gattin (1867) übersiedelte er nach Freiburg im Breisgau, weil sein lebhaftes Bedürfnis nach wissenschaftlicher Nahrung und Anregung ihn nach einer Universitätsstadt trieb, die doch zugleich in der Nähe des geliebten Sohnes sein sollte. Dort starb er am 14. August 1870, ohne vorhergehende Krankheit, fast plötzlich an einem Hirnschlage im siebenundsiebzigsten Lebensjahre.

Ich lernte Hauser erst im Jahre 1859 in München kennen, wo ich durch zwei bis drei Tage viel bei ihm war und von seiner kernigen, geistvollen Persönlichkeit, seinem schlichten, herzlichen Wesen einen unvergeßlichen Eindruck empfing. Seit vielen Jahren außer Zusammenhang mit seiner österreichischen Heimat, nahm er doch Musiker und Musikfreunde aus Wien besonders freundlich auf. Ich sehe ihn noch leibhaftig vor mir, den Mann von stämmigem Körperbau, energischem Gesichtsausdruck und der von dichtem weißen Haar beschatteten Denkerstirne — eine Erscheinung, die lebhaft an Beethoven erinnerte. Der fremde Musiker versäumte selten, Hauser zu besuchen, sich an dessen anregendem lebhaften Gespräch, seinen reichen Erinnerungen, seinem gemütvoll patriarchalischen Familienleben zu erfreuen. Der freundliche Hausherr pflegte dann gern das Schatzkästlein seiner Bibliothek zu erschließen und eine Anzahl kostbarer Manuskripte von Sebastian Bach zu zeigen, mitunter auch wohl eine große Sammlung von Briefen, welche berühmte Freunde an ihn geschrieben. Diese Briefe müssen nun auch das meiste und beste thun für die hier versuchte Charakteristik Hausers, mit dem ich selbst leider zu spät und zu kurz verkehrt habe, um ihn aus eigener Kenntnis

mehr als bloß annähernd zu schildern. Aber die erwähnten Briefe, welche mir Hausers Sohn Joseph im Original mitteilte, mit dem ausdrücklichen Wunsch, sie als Material zu dieser Skizze zu benützen, werfen ein helleres und schöneres Licht auf Franz Hauser, als es irgend welche biographische Bemühung vermöchte. Man braucht nur einige der zahlreichen Briefe Mendelssohns an Hauser zu lesen, um innezuwerden, welch seltenen Künstler und gediegenen Charakter Deutschland an Hauser verloren hat. Leider hat dieser selbst in seiner Bescheidenheit nicht die geringste Aufzeichnung seiner Erlebnisse gemacht, nicht einmal über seine wiederholten Begegnungen mit Beethoven und Goethe, über sein freundschaftliches Zusammenleben mit Tieck, Carus, den Brüdern Grimm, C. M. Weber und anderen. Von seinen eigenen Briefen war nichts aufzutreiben; sie galten für so originell und reichhaltig, daß Moritz Hauptmann, selbst einer der geistvollsten Briefschreiber, die Ankunft jedes Hauserschen Briefes „einen Festtag“ nannte.

Ich gebe nun aus den Briefen von Seydelmann, Jenny Lind, Otto Jahn und Mendelssohn-Bartholdy eine Auswahl von Stellen, welche mir sowohl für Hauser als für die Briefschreiber selbst charakteristisch erschienen, und welche ein besonderes Interesse schon dadurch beanspruchen können, daß sie vor mir nicht veröffentlicht worden sind.

II.

(Briefe von Seydelmann, Jenny Lind und Otto Jahn.)

Der berühmte Schauspieler Karl Seydelmann, am Prager Theater zugleich mit Hauser engagiert, blieb diesem Zeitlebens in warmer Freundschaft zugethan. Mit Schmerz

sieht er ihn von Prag nach Kassel übersiedeln und sendet ihm eine Reihe von Briefen, deren gleichmäßige feinste Perlschrift manchmal von dem etwas derben Schauspieler-humor des Inhaltes absticht. Im Jahre 1825 finden wir Seydelmann in Kassel engagiert, von wo jedoch Hauser bereits nach Dresden abgegangen war. Seydelmann fühlt sich bald unglücklich in Kassel, „wo alles Konvenienz ist, nichts Kräftiges, nichts Gefühltes, nur Mißtrauen und Kälte". Er fragt wiederholt, ob er nicht beim Dresdener Theater ankommen könnte — „ich beneide Sie um Tiecks Nähe!" Im Jahre 1828 war Börne acht Tage lang in Kassel. „Es hat ihm so gefallen," schreibt Seydelmann, „daß er mich aufmunterte, lieber heut' als morgen davon-zugehen." Persönliches und eine Menge Theatergeschicht-chen füllen zumeist Seydelmanns Briefe;*) wo Kunsturteile vorkommen, sind sie ernst und strenge. So sagt er von dem berühmten Tenoristen Franz Wild (1825): „Wild ist kein Künstler; ein seltener Sänger, ja, aber doch ein Komödiant. Sein Don Juan berechtigt zu dem Ausspruch." Seydelmann tadelt nun das „schmähliche Verfahren" Wilds, die Melodien zu ändern, zu verunglimpfen, obendrein in der Fensterscene ein Ariettchen einzulegen. Nur als Othello findet er Wild hinreißend. Noch strenger erscheint uns Seydelmanns Urteil über die große Schauspielerin Sophie Schröder — ein Urteil, das jedoch zu viel Treffendes enthält und zu ehrenvolles Zeugnis giebt für den seltenen Ernst von Seydelmanns Kunstanschauung, als daß es der

*) So endet ein langer Brief Seydelmanns (Kassel 1825) mit der Nachschrift: „Um Gotteswillen! Da hätte ich bald das Wichtigste vergessen: Ludwig Löwe geht mit 'nem Schnurrbart herum!"

Vergessenheit anheimzufallen verdiente. Er schreibt an Hauser über die im Jahre 1825 in Kassel gastierende Wiener Hofschauspielerin: „Auch Madame Schröder ist keine Künstlerin. Das klingt nun freilich ganz entsetzlich, wenn man von dieser weltbekannten Dame spricht. Mich können aber anderer Meinungen nicht gut verblüffen. Eigenschaften, Künstlerin zu sein, sind bei weitem nicht die Sache selbst, und Madame Schröder hat's versäumt, seltene Gaben künstlerisch zu bilden und zu einen. Daß sie in der Reihe deutscher Schauspielerinnen, die mit ihr in einem Fache wirken, als die bessere, als die beste meinetwegen dasteht, kann ihr doch unmöglich schon das Prädikat der Künstlerin erwerben; in diesem Fall wär' ja der Einäugige unter den Blinden ein völlig Gesunder. Madame Schröder ist nichts als eine glückliche, eine seltene Naturalistin. Seltenes Organ, seltene Kraft und Dauer, heißes Blut (und nicht Gemüt!), Geschick im Auffinden und Hinstellen sogenannter Knalleffekte, ein ungefähres Fassen ihrer Aufgabe, hin und wieder auch ein feiner Zug: das ist's, was ich aus ihrem Spiele erkannt. Ideal sind ihre Leistungen mir keineswegs erschienen; es belebt sie eine Kraft (die übrigens weit mehr vom Teufel als von Oben stammt!), sich über die Alltäglichkeit zu heben; doch gilt dies nur von Augenblicken — diese Augenblicke nun verblüffen und — pfutsch! sind die Kenner (!) wie die Laien. Mir aber gelten derlei Augenblicke nichts, gar nichts, wenn sie sich zum Übrigen verhalten, wie der Bettelsack zur kurfürstlich hessischen Schatzkammer. Ein mittelmäßiges Ganzes — muß es uns nicht lieber sein, als ein Rafaelscher Kopf auf einem miserablen Rumpf? An einem schönen Kunst-

gebilde darf nichts unschön sein, und wenn ich nun ein angepriesenes Kunstwerk jener hochgepriesenen Frau gesehen hatte, so konnte ich mit ihr nur grollen, daß so schöne Gaben gleichwohl verschwendet sind.“ — Seydelmann schien es nicht beschieden zu sein, irgendwo dauernde Befriedigung zu finden; in seinen späteren Briefen klagt er über Mannheim und Stuttgart, wie früher über Kassel. Als Grund, warum er 1832 schon zum zweitenmal um seine Entlassung vom Stuttgarter Hoftheater gebeten, nennt er „die überhandnehmende Schürzenherrschaft“ einer damals berühmten, dem verstorbenen König sehr nahestehenden Künstlerin, Amalie Stubenrauch. „Nimmermehr kann ich dieser Wirtschaft huldigen. Und das schlimmste von diesem öffentlichen Geheimnis ist: man darf's nicht wissen!“ Wien hieß von jetzt an die Sehnsucht Seydelmanns, wie vordem Dresden Seinem Freunde Hauser war es vergönnt, wonach Seydelmann so lange vergeblich strebte, eine würdige Stätte seiner Thätigkeit zuerst in Dresden, dann in Wien zu finden.

Sehr interessant, charakteristisch für die Schreiberin wie für den Empfänger, sind die Briefe Jenny Linds an Hauser. Es spricht daraus jenes tiefe Freundschaftsgefühl, jene bis zum Herben strenge Wahrhaftigkeit und Moral, welche wir an dieser Künstlerin kennen. Wir begreifen, wie treu ihr jeder anhing, den sie einmal in ihr Herz geschlossen, während kaum jemand, dem nur ein oberflächlicher Verkehr mit Jenny Lind vergönnt war, sie „liebenswürdig“ gefunden hat. Jenny Lind brachte bei ihrer ersten Kunstreise nach Wien einen Empfehlungsbrief von Mendelssohn an Hauser und verkehrte viel und gern

mit letzterem. Bald nach ihrer Abreise von Wien beginnen ihre Briefe, deren große ungefüge Lateinschrift in nicht allzu leserlichen Zügen und nicht allzu korrektem Deutsch eigentümlich zu uns spricht. „Ich habe oft, seitdem ich von Wien fort bin, an Sie gedacht", schreibt sie aus Bremen im Juni 1845, „und oft im Gedanken an Sie geschrieben — aber nun kommt es auf einmal wieder so mit Gewalt über mich, daß muß Ihnen sprechen mit ein schlechten Feder, schlimmes Papier und in deutschen Sprache! Aber was schadet das Alles, wenn man an einen Mensch schreibt. Ich habe was auf's Herz, und das will ich Ihnen ordentlich erzählen, aber zu allererst: ich danke Ihnen für die Zeit, die ich in Wien war! ich danke Ihnen dann aus vollstem Herzen für die Freundschaft, die Sie mir gegeben und bewiesen. Ich danke Ihnen, daß Sie mir erkannt, ich meine, daß sie gleich auf der Stelle bemerkt, daß auch mir der liebe Gott ein Herz gegeben! und nun kommt meine Erzählung: ich habe Sie innig herzlich lieb gewonnen und fühle mit Bestimmtheit, daß ich Sie nie in meinem Leben werde vergessen können, und daß Sie zu denen (ge)hören, für die ich wohl ein großes Opfer machen könnte, wenn es darauf käme! So, nun bin ich gleich leichter zu Muthe. Glauben Sie nur nicht, daß ich irgend ein Brief oder Antwort verlange, oder daß Sie eine Correspondenze auf dem Halse bekommen haben. Nein, das ist ja nicht nöthig, aber doch möchte ich doch einmal hören, wie es Ihnen alle geht! Sie sind doch wohl in Wien nächsten Winter? Denn wie soll es denn gehen, wenn ich nicht Ihr freundliches Gesicht auf der Bühne zuweilen zu sehen kriege, oder Ihren väterlichen Rath oder

dergleichen? Am Rhein war es schön! Die Zeit ist sehr sehr schnell vorüber gegangen, aber sie lebt doch in frischen Farben in mein dankbares Herz. Denn das größte Glück bleibt doch: Reine Edle Menschenherzen zu finden. Ach! das Leben ist schön, das Leben ist reich. Das Andere (Jenseits) muß aber etwas ruhiger und länger werden, sonst bleibe ich lieber hier! Gott beschütze Sie! Für immer Ihre treu ergebene Jenny Lind." Die nächsten Briefe sind schon nach München gerichtet, wo Hauser Direktor des Konservatoriums geworden war. „Sind Sie noch krank?" fragt Jenny Lind. „Ja, ja — das ist eine böse Krankheit, wenn man sich nach irgend etwas sehnt, besonders nach dem Vaterlande! Ach warum sind die meisten Menschen entweder dumm, boshaft, neidisch oder ohne die geringste Auffassung? Warum haben alle nicht so ein Gebirgsgemüth wie z. B. Gasser, für dessen Gefühle und Aeußerungen ich niederknieen könnte, so rein und himmelsblau kommen sie alle heraus!*) Wie neugierig bin ich, zu sehen, wie der liebe Gott die Menschen classiren werde einmal. Da gibt's eine schöne Geschichte. O Friede! O stille zurückgezogene Häuslichkeit! Wann werd' ich in deine Thüre eingelassen!"

Der herzliche freundschaftliche Ton bleibt sich immer gleich, auch in folgenden Briefen, die Jenny Lind zu Anfang des Jahres 1847 aus Wien an Hauser schreibt. „Nun schreiben wir also 1847! Ja, alles geht in der Welt — und Siebenundvierzig wird wohl auch gehen. Mögen Sie froh, gesund und glücklich bleiben, und mögen Sie überhaupt es so haben, wie ich's Ihnen wünsche. Aber Sie

*) Es ist der Bildhauer Hanns Gasser gemeint.

wissen ja, man kann nur das Beste für seine Freunde hoffen und wünschen, das Leiden kann man dennoch nicht immer vorbeugen! Wohin werden aber die Wiener zuletzt kommen, bester Hauser? Es ist zu toll. Ich war gestern im Kärnthnerthor (oder wie schreibt man das Wort) und hörte Robert nun es ging so schändlich, daß ich weiß keine Worte dafür. Die Hasselt-Barth sang Alice! und die Zerr die Prinzessin, o du mein Himmel! und das Publicum hat gerast! Ich zittere noch heute, wenn ich an dies Tremulando von diesen beiden Damen denke. Das ist uns're jetzige Kunst! Es ist viel besser in München, und sogar bei Pokorny*) ist es viel besser. Gott sei Dank, ich bleibe nicht lange."

Am 20. Februar 1847 schreibt Jenny Lind sehr aufgeregt über die durch Lola Montez heraufbeschworenen Unruhen in München, von welchen Hauser ihr eben Nachricht gegeben: „Ich kann Ihnen nicht beschreiben", ruft sie aus, „wie mich die Sachen aufgeregt! Ist denn alle Vernunft ausgestorben? und kann man denn so eine ganze Nation wegwerfen! Es ist traurig. Gebe Gott, daß da bald was geschieht — aber bald — und daß Sie in voller Ruhe dort bleiben können, und daß irgend eine Veränderung eintreffe und Sie wieder vielleicht nach Wien kämen — so passen Sie mal auf (wie der Dessauer immer sagt), dann heirathe ich hier in Wien, damit wir zusammen bleiben. Sonderbar, wie es nur in der letzten Zeit sonderbar geht! So viel Spectakel in London, daß ich lieber ich weiß nicht was thue, als hinzugehen, und nach München zu gehen wird jetzt bedenklich. Gott behüte Euch vor Re-

*) Direktor des „Theaters an der Wien".

volution; die Sache ist zu scabrös und fordert große Opfer, ehe es wieder gut gehen kann. Ist denn so unmöglich, dies verlorene Wesen wegzubringen, todt oder lebendig — einerlei? Nein, das ist wahr, etwas Aehnliches hat man nie erlebt; keine Zeit, so schlecht sie auch war, vermag etwas Aehnliches aufzuweisen!" Von der Politik geht die Briefstellerin nun zur Kunst über und berichtet von der ersten Aufführung der „Vielka" im Wiedener Theater.*)

„Die Oper ist sehr gut aufgenommen worden und Meyerbeer stürmisch empfangen. Ich hatte eine solche Angst, daß ich stockheiser war, und begreife nicht, daß man mich nicht ausgepfiffen hat. Die Oper enthält viel Schönes, etwas lang — aber je mehr man sie hört, desto mehr versöhnt man sich damit. Sag' ich, daß die Oper für die Wiener so eigentlich paßt, so lüge ich, aber sie sind Alle in solcher Aufregung, daß sie noch nicht wissen, wie es zusammenhängt. Von ½11 Uhr an war der Schauplatz beinahe gefüllt, und also beinah dreizehn Stunden sind die Menschen dagesessen! Oh Dieu!! Ich sehne mich so nach dem Frühling und von der Bühne! Nach jeder Vorstellung nimmt dieser Wunsch bei mir zu. Die Intriguen in London will ich nicht mitmachen; in dieses Elend hinzugehen, fällt mir nicht ein, denn es ward gewiß um mich geschehen, dies Alles kann mein Talent nicht

*) „Vielka" ist mit leicht geändertem Text dieselbe Meyerbeersche Oper, die als „Feldlager in Schlesien" zuerst 1843 in Berlin einigemal gegeben worden war. Sowohl „Vielka" (in Wien 1846 mit der Jenny Lind aufgeführt), wie das „Feldlager in Schlesien" wurden bald vom Komponisten zurückgezogen und zu der dreiaktigen Oper „Der Nordstern" umgebildet, welche (mit Text von Scribe) ihre erste Aufführung in Paris (16. Februar 1854) erlebte. —

tragen! Heute ist wieder die „Vielka“ — Gott stehe uns Allen bei!“

Diese Abneigung gegen London verkehrte sich bald in das Gegenteil, denn noch im selben Jahre (August 1847) schreibt Jenny Lind von dort an Hauser: „Ich habe eine schöne Zeit erlebt und es ist mir gelungen das ganze Theater auf meinen Schultern zu tragen und das ist meine einzige Entschuldigung warum ich nicht geschrieben. Ich habe sehr viel gearbeitet und bin auch reichlich belohnt, denn das hiesige Publicum behandelt mich wie ihr Kind! und ich finde die Engländer das dankbarste Publicum das existirt. Mit der Nachtwandlerin hab' ich besonders Glück gemacht und wir hätten diese Oper allein geben (können) die ganze Saison. Die Königin ist sehr gnädig und lieb gegen mich gewesen, die Mutter Grisi aber — sie mag mir gar nicht leiden.“

Eine lebhafte Korrespondenz von durchaus ernstem, meist musikwissenschaftlichem Inhalte verband Hauser mit dem trefflichen Mozart-Biographen Professor Otto Jahn. Ein Päckchen Briefe von letzterem liegt uns vor, sie reichen vom Jahre 1853 bis 1868 — immer dieselben unverändert festen, sauberen Züge, die engste, kleinste, aufrechtstehendste aller Rabenfederschriften! Sebastian Bach und die Ausgabe seiner Werke durch die „Bach-Gesellschaft“ bilden den Stoff der ersten, noch aus Jahns Leipziger Aufenthalt stammenden Briefe. Hauser war, wie schon erwähnt, im Besitze zahlreicher sehr wertvoller und seltener „Bachica“; es wird von Seite Jahns um Mitteilung derselben für die „Bach-Gesellschaft“ gebeten, auch um Rat in betreff einzelner Bach-Editionen und Autographe. Jahns Briefe bleiben

meistens streng bei der Sache, doch enthalten einige davon auch manche willkommene Abschweifung und feine selbständige Bemerkung: „Wenn Sie nicht ein so lebenserfahrener Mann wären“, apostrophiert er einmal seinen Freund Hauser, „würde ich Ihnen eine schöne Entschuldigung hersetzen, warum ich erst jetzt schreibe: so aber zweifle ich nicht im mindesten, daß Sie genau wissen, wie es zugeht, daß man zu Zeiten alle seine Briefe in Gedanken, aber keinen mit der Feder schreibt. Warum hat man noch keinen Gedanken-Telegraphen erfunden? Man wird es gewiß, aber hoffentlich erleben wir es nicht mehr, wo sollte man vor lauter Gedanken hin?“ Während Jahn noch an seinem „Mozart“ arbeitete, beschäftigte ihn bekanntlich schon der Plan einer später zu verfassenden Beethoven-Biographie. Darauf bezieht sich folgende Stelle aus einem Briefe Jahns vom 19. Juni 1858: „Was Sie über das Verhältnis Mozarts und Beethovens andeuten, interessiert mich lebhaft und hat mich, wie Sie denken können, lange und lebhaft beschäftigt. In Mozart kann ich sie fast ganz umgehen und thue es absichtlich, weil ich so weitgreifende Fragen nicht gern abstrakt, sondern vom Konkreten aus und in ihrem ganzen lebendigen Zusammenhange behandle; bei Beethoven liegt die Frage notwendig vor, und mir graut davor, nicht weil ich mich fürchte, offen herauszureden, sondern weil so etwas nicht bloß Schweiß, sondern Herzblut kostet. Ihre Gegensätze: Italienisch — deutsch, akademisch — nicht akademisch sind gewiß treffend, aber ich meine, man muß noch weiter hineingehen, und ich weiß nicht, wie weit Sie mitgehen. Mir scheint, der alte nie endende Kampf um die Freiheit des Individuums, den der

Humanismus, die Reformation, die Revolution u. s. w. an anderen Stellen der geistigen Existenz begonnen haben, den hat Beethoven in der Musik aufgenommen. Mit Ernst und Wahrheit unternehmen das nur große Naturen, und noch hat es keiner gethan, ohne die Gefahren aufzudecken, die es ihm und seinen Nachfahren bringt. Ich glaube, seine Größe und seine Schwächen liegen in diesem Keime notwendig beschlossen, darum zeugen auch seine Schwächen für seine Größe. Natürlich trauen Sie mir nicht zu, daß ich ihn für einen Radikalen in Religion, Politik, Philosophie, nebenbei auch in Musik halte, wie man jetzt zu schwatzen liebt, ich spreche von seiner innersten künstlerischen Natur. Aber, bester Freund, das ist ein Meer auszutrinken und nichts für einen Brief."

Zehn Jahre später (1868) korrespondieren die beiden Freunde über die Herausgabe einer Auswahl von M. Hauptmanns Briefen. Nach dem Tode dieses berühmten Musik-Theoretikers hatte Jahn sich entschlossen, eine Auswahl von Hauptmanns Briefen zu veröffentlichen. „Ich denke, das kann und soll ein Buch werden, wie es nicht viele giebt!" Hauptmann hat mitunter seine treffendsten Urteile, seine geistreichsten Ausführungen in freundschaftlichen Briefen niedergelegt und vielleicht seine kostbarsten Briefe waren an Hauser gerichtet.*)

Jahns letzter kurzer Brief an Hauser (aus Bonn, den 15. Juni 1869) macht einen tiefwehmütigen Eindruck. „Sie

*) „Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule in Leipzig, an Franz Hauser". (Herausgegeben von Dr. Alfred Schöne. Zwei Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871.)

machen sich", beginnt er, „eine falsche Vorstellung von meiner Gesundheit, lieber Freund, wenn Sie mich auf einem Musikfest vermuten. Seit mehreren Jahren habe ich mich von allem socialen und wissenschaftlichen Umgang und Verkehr ganz zurückgezogen und lebe ganz isoliert. Musik habe ich seit drei Jahren keinen Ton gehört und werde keinen wieder hören. Besonders in diesem Jahre ist mein Befinden so gesunken, daß ich mit Mühe den Pflichten des Amtes nachkomme. Da sieht es nicht gut mit Hauptmanns Briefen aus, die Frische und Freiheit und Kraft verlangen; vielleicht hilft der Sommer noch etwas nach." Der Sommer hat leider nicht nachgeholfen: der unvergeßliche und unersetzliche Mann starb wenige Wochen nach jenem Briefe.

III.

(Briefe von F. Mendelssohn.)

Zu den anziehendsten, rührendsten Freundschaftsverhältnissen zwischen Künstlern gehört das Bündnis Hausers mit Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von den mir im Original vorliegenden 47 Briefen Mendelssohns an Hauser ist der erste vom 16. April 1830 datiert, der letzte vom 27. September 1846, also kurz vor dem Tode des Schreibers. Innerhalb dieser langen Zeit, in welcher den beiden Freunden nur selten und für wenige Tage ein Wiedersehen gegönnt war, strömt fast ununterbrochen der herzlichste Briefwechsel. Wie Mendelssohns Briefe die ganze Liebenswürdigkeit und feine Bildung des Schreibers atmen, so flößen sie auch für den Empfänger den wärmsten Anteil, ja den größten Respekt ein.

Zuerst ist es Sebastian Bach, der musikalische Abgott beider Freunde, wovon Mendelssohn (Berlin 1830) schreibt, zunächst mit Bezug auf die Matthäische Passionsmusik, aus welcher Hauser Einzelnes in Wien aufführen hörte. „Wird denn," fragt Mendelssohn, „dort nie eine vollständige Aufführung zu stande kommen?" *) „Im Anfang wollte (in Berlin) keiner daran, sie meinten, es sei zu verwirrt und ganz unsinnig schwer. Doch schon nach einigen Proben war das alles anders geworden, und sie sangen mit einer Andacht, als ob sie in der Kirche wären. So gingen denn auch die beiden ersten Aufführungen ganz herrlich, und es zeigte sich wieder, daß das Publikum immer gut ist, wenn man ihm nur das Gute giebt." Bald nach diesem Briefe kam Mendelssohn, auf der Reise nach Italien, selbst nach Wien und wohnte bei Hauser in der „Bärenmühle" auf der Neuen Wieden. Dieser Aufenthalt bei Hauser ist ihm unvergeßlich. „Sie haben mir wieder", schreibt Mendelssohn aus Rom (1831), „einen göttlichen Choral von Bach geschickt und selbst geschrieben, und das Ganze sieht so zierlich und nett und doch gelehrt aus, wie mein Zimmer in der „Bärenmühle!" Und aus Genua heißt es einige Monate später: „Sie glauben nicht, wie ich täglich mit Dankbarkeit an die Tage denke, die ich bei Ihnen im Bücherzimmer mit vier Fenstern wohnte! Sie haben mir eine sehr frohe Zeit gemacht, und so lange mir die Erinnerung daran bleibt, so lange werde ich's Ihnen danken. Das möchte ich aber gar zu gern wieder einmal mündlich thun und möchte wieder einmal einen

*) Dieser Wunsch wurde erst 32 Jahre später erfüllt, durch die erste Wiener Aufführung der „Matthäus-Passion" im Jahre 1862.

ordentlichen Menschen sehen, eine ordentliche Stimme hören und ordentliche Musik machen können. Hier im kalten Italien giebt es dergleichen nicht. Bewunderung und Verehrung hat man vollauf von den Menschen, aber keine Freude. Sie sind herabgesunken oder vielmehr sie sinken täglich, und das ist ein Jammer mit anzusehen. Daß sie keine Wahrheit und keinen Heldensinn haben, wußt' ich schon längst. Aber der grelle Widerspruch eines warmen, blühenden, phantastisch schönen Landes über alle Länder, mit kalten, trockenen, ärmlich philisterhaften Menschen, unter allen anderen Völkern, das hätt' ich mir nicht so arg gedacht. Wenn man mit einem kleinen Jungen spricht oder Kinder nur ansieht und da noch das alte Feuer, den alten Geist und die Lebendigkeit hervorsprühen sieht, und dann die älteren, denen alle Richtung, alle Gesinnung fehlt, die so durch und durch sittlich, also auch geistig verdorben sind — man möchte zuweilen traurig darüber werden, und dann sehen Berge, Bäume, Meer und Inseln so lächelnd d'rüber herein und blicken so heiter und so schön, trotz allem Elend um sie herum; es ist ein sonderbares Bild. Das erklärt auch, warum es ehemals das Land der Kunst war; die Zeit ist längst vorüber, und ob sie wiederkommt, weiß keiner von uns. Sollten Sie aber wohl denken, daß ich eine unglaubliche Sehnsucht nach irgend einem gesunden Ton, einem schönen Klang habe? Was das Volk hier singt, ist so entsetzlich barbarisch, die Stimmen so unrein und gemein roh, daß man gewiß denkt, hier kommt ein Betrunkener, der taumelt, bis man merkt, der Mann sei ganz nüchtern und singe eine der berühmten Barcarolen."

Ähnliche Klagen, stets abwechselnd mit herrlichen

Schilderungen italienischer Gegenden, wiederholen sich in den Briefen aus Rom, von wo aus Mendelssohn unter anderem Hauser widerrät, ein Engagement in Italien anzunehmen. „Daß kein Mensch hier eine Ahnung von Ihnen haben kann, davon bin ich überzeugt. Das Beste, was Sie haben, versteht hier keiner, und dazu ist das Repertoire so unglaublich klein, so nur auf Bellini beschränkt, daß es Ihnen unmöglich auf einige Zeit nur erträglich sein kann. Wissen Sie wohl noch," schließt Mendelssohn einen Brief aus Rom vom März 1831, „daß ich an Ihrem Klavier einmal eine Stelle aus Goethes „Erster Walpurgisnacht" komponierte: „Doch ist es Tag, sobald man mag ein reines Herz dir bringen," und daß ich Sie nachher sehr damit quälte, indem ich es Ihnen immer wieder vorspielte? Mir baut sich das Ding nun zusammen, und ich werde das ganze Gedicht als eine neue Sorte von Kantate komponieren, für Chöre und großes Orchester; es kann bunt genug werden, denn es sind prächtige Elemente darin." Interessant ist auch die Mitteilung Mendelssohns, daß er ein neu komponiertes Lied an Hauser schicken wollte, als ihm zum Glücke einfiel, „daß alle Briefe, die ich aus oder nach Österreich geschrieben hatte, mit Noten darin, nicht angekommen sind. Sie halten es für Chiffren; es ist wahrlich zu abgeschmackt, aber noch neulich ist mir ein Brief an den alten Sir George Smart, dem ich einen Kanon schickte, wieder aufgefangen worden und nicht angekommen."

Von Luzern aus (August 1851) verabredet Mendelssohn ein Zusammentreffen mit Hauser in München, das auch glücklich zu stande kommt und den Freundschaftsbund

noch enger knüpft. Von da an erscheint in ihren Briefen das „Du“ an Stelle des früheren „Sie“. Von einem kurzen Aufenthalte in Düsseldorf auf der Reise nach Paris (Dezember 1831) meldet Mendelssohn als die „Hauptsache“, daß Immermann ihm einen Operntext schreibe, und zwar nach Shakespeares „Sturm“, worin die Rolle des Caliban Hauser zugedacht sein soll. Opernprojekte beginnen nun immer anhaltender Mendelssohn zu beschäftigen; von Paris aus erkundigt er sich genau bei Hauser, wie viel deutsche Theaterdirektionen für einen Operntext zu zahlen pflegen. Mendelssohn will in Immermanns Namen mit der Münchener Theaterdirektion verhandeln und „möchte nicht, daß Immermann zu kurz käme bei seiner noblen Art, die ganze Sache zu nehmen“. Aus Paris schreibt Mendelssohn manche feine Bemerkung über Kunst und Leben, hierauf aus Berlin meistens Geschäftliches, Verlegerangelegenheiten und dergleichen. Die Herren Verleger zeigten sich häufig sehr nachlässig im Antworten und sehr knickerig in ihren Angeboten. Nach einer solchen Erfahrung schreibt Mendelssohn, „daß ich mir den Teufel draus mache, ob mein Konzert in Deutschland erscheint oder nicht. Wenn ich stumpf oder tot bin, werden sie mich loben.“

Nicht ohne Schwierigkeit und eifrigste Bemühung gelingt es Mendelssohn, dem Freunde einen thematischen Katalog aller in Berlin befindlichen Kompositionen Bachs zu verschaffen. „Ich hoffe, du wirst mich loben,“ schreibt er an Hauser, „und ich sage mit Angoulême, als er von irgend einem lausigen Feldzug zurückkam: „Mon père, je suis content de moi.“ In diesem und in folgenden Briefen (aus Berlin 1838) vertieft sich Mendelssohn in



Details über Bachsche Manuskripte in äußerst interessanter Weise, wobei der unbefangene, lebendige Kunstsinn stets die Oberhand behält über bloß antiquarisches Interesse. So zweifelt er keinen Augenblick an der Unechtheit einer vermeintlich Bachschen Passionsmusik nach dem Evangelium Lukas. „Es thut mir leid, daß du für die „Passion St. Lukas" so viel Geld gegeben hast; zwar als unbezweifeltes Manuskript ist es nicht zu teuer bezahlt, aber ebenso gewiß ist diese Musik auch nicht von ihm." Und im nächsten Briefe fährt er fort: „Du fragst, aus welchem Grunde der Lukas nicht von Sebastian Bach sein soll? Aus inneren. Es ist zwar fatal, daß ich's behaupten muß, denn sie gehört dir, aber guck' einmal den Choral oder, wie es sonst heißt, „Tröste mich und mach mich satt" an; wenn das von Sebastian ist, so lass' ich mich hängen, und doch ist's unleugbar seine Handschrift. Aber es ist zu reinlich, er hat es abgeschrieben. Von wem sonst? fragst du. Von Telemann oder M. Bach oder Locatelli oder Altnickel oder Jungnickel oder Nickel schlechtweg, was weiß ich? Aber nicht von dem." Beiläufig taucht ihm (in Berlin 1833) wieder der Gedanke auf, vielleicht im Sommer nach Wien zu kommen. „Dort giebt es doch noch lustige Menschen und fruchtbares Land und schöne Mädchen. Hier ist nichts dergleichen, und was das schlimmste ist, die Leute sind seit den letzten drei Jahren stehen geblieben, das heißt zurückgegangen; dazu sind die Mädchen so gebildet und so häßlich, daß es ein Elend ist."

Wie diese Berliner Briefe, so sind auch die darauffolgenden Düsseldorfer aus den Jahren 1834 und 1835 nach Leipzig adressiert, wohin Hauser inzwischen übersiedelt

war. Auf Hausers Wunsch nach neuen Liedern von Mendelssohn antwortet dieser: „Ich will in keinem Falle jetzt gerade ein Liederheft wieder edieren, ich schlage mich wieder auf eine Weile ins Ernsthafte, sonst hält mich das Lumpengesindel für ihresgleichen und freuen sich über meine „„fließende"" Schreibart, ein Wort, das ich nicht ausstehen kann." Aus Düsseldorf, wo Mendelssohn bekanntlich eine außerordentliche Thätigkeit entwickelte, erhält er Hauser stets in Kenntnis von seinen Plänen, Arbeiten und Erlebnissen. Die Oper beschäftigt ihn sehr, und er wünscht Hauser für ein Gastspiel nach Düsseldorf zu gewinnen. Für einen Brief Hausers über die Ouverture: „Meeresstille und glückliche Fahrt" dankt Mendelssohn mit besonderer Wärme: „Weiß Gott, welche Freude es mir macht, wenn euch ordentlichen Musikern wohl ein Stück von mir gefällt, wie du mir das von der Meeresstille schreibst (mit euch meine ich hier dich, sonst niemanden). Auch ist's mir lieb, wenn ich abgehe, als Makulatur, wenn's nur geht. Ich lese eigentlich wenig Sachen mit mehr Interesse, als das Notenpapier, worin Simrock und andere ihre Sendungen einschlagen, und denke, „„die Leute haben ihr Stück auch lieb gehabt und muß ihnen nun so gehen!"" und denke, das arriviert mir auch." So erfreut Mendelssohn über die Zustimmung befreundeter Musiker ist, so gleichgültig läßt ihn das Urteil der Musikzeitungen, von denen er sehr despektierlich spricht: „Im Ernst, soll ich das Blatt lesen?" fragt er Hauser mit Bezug auf eine neue Musikzeitung, „was du mir auch raten magst, so lese ich's doch nicht. Die einzige musikalische Zeitung, die ich liebe, ist der Galignani Messenger, weil er Reden von

Lord Grey und Brougham rc. enthält, die welthistorisch schön sind. Wie die Leute sprechen und denken, wenn man das liest, beneidet man die Engländer wieder etwas, denn die deutsche Nation hat heute niemanden, den sie gegen Brougham stellen kann, als etwa Rellstab, und kaum."

Im September 1834 feiern die beiden Freunde ein kurzes Wiedersehen in Leipzig und schließen einen förmlichen Vertrag, daß Hauser am 15., Mendelssohn am 1. jeden Monats schreiben soll. Auf dem Rückweg verweilt Mendelssohn in Kassel, wo damals M. Hauptmann (der später berühmt gewordene Theoretiker und Kantor an der Thomasschule zu Leipzig) lebte. „Hauptmann suchte ich gleich Morgens auf, und zu meiner Freude kann ich dir sagen, daß er mir in allen Beziehungen eine so angenehme, wohlthuende Erscheinung war, wie ich lange nicht gesehen. Er ist erstlich durch und durch gut und ernsthaft und ein wahrer Musiker, und dann hat sein Wesen eine gewisse Ruhe ohne Kälte, Vornehmheit ohne allen Dünkel, wie ich's liebe. Ich fühlte mich so recht behaglich mit ihm; wo wir einer Meinung waren, freute mich's, und wo wir auseinander gingen, war mir's wieder interessant — kurz du hast mir gewiß nicht zu viel von ihm gesagt, und ich danke dir für den frohen Tag, den ich mit ihm zugebracht habe. Nur eins hat mir leid gethan an ihm, das ist eine gewisse Resignation in seinem Wesen, namentlich hinsichtlich der Kompositionen, die mir nur durch den Mangel an anregender, teilnehmender Umgebung, nicht aus tieferen Gründen herzustammen schien; aber darum that es mir doppelt leid, und ich gäbe was drum, wenn ich länger mit ihm hätte zusammen sein können, um dem mehr nachzu-

spüren. Denn als wir über seine Messe sprachen und ich ihm aufrichtig angab, was mir darin sehr zusagte und was nicht, und als ich ihn bat, eine neue, noch bessere zu machen, die die Fehler nicht hätte, an denen er sich stieß und die ihn selbst mehr störten, als die anderen wohl, da wurde er lebendiger, als ob es ihm neu wäre, daß ein Musiker an den Sachen des anderen herzlichen Anteil nehmen kann, und er versprach mir, eine neue Messe zu schreiben, und ich glaube, an dem Tage dachte er ernstlich daran. Aber ich fürchte, wenn die Zweifel dann wieder kommen, ohne daß sie einer wegleugnet und vertreibt, und wenn die Umgebungen wieder erkälten, statt anzuregen, dann wird er wenig mehr in diese Stimmung zurückkommen oder die ganze Sache gar vergessen. Doch schreibe ich ihm nächstens und erinnere ihn an sein Versprechen; das sollte schön sein, wenn ich's wirklich dazu brächte, daß er die Messe schriebe." Ich konnte mir's nicht versagen, diese ganze, den Besuch bei Hauptmann betreffende Stelle aus Mendelssohns Brief hier mitzuteilen, weil sie von der Bescheidenheit, Wärme und Liebenswürdigkeit Mendelssohns ein deutlicheres Bild giebt, als spaltenlanges Lob.

Interessant ist auch Mendelssohns Mitteilung über eine Soiree in Kassel, in welcher er spielen mußte. „Ich stellte mich ungebärdig genug an, es gelang mir auch schlecht. Einmal mag ich nun vor Hofmarschallinnen nicht spielen, ich passe da nicht hin, und dann machte mich Spohr befangen. Er hatte mir den Morgen sein neues Oratorium vorgesungen, ohne daß mir warm dabei geworden wäre, und da denke ich immer, es müßte ihm bei meinen Sachen noch schlimmer gehen, sie müßten ihm mißfallen. Denn

er schreibt doch seine Überzeugnng hin, das muß wahr sein, und lügt nicht dem Publikum zuliebe; darum bin ich ihm auch gut, ob ich gleich das wenigste von seiner Kirchenmusik und gar keine enharmonische Verwechslung leiden kann."

In Düsseldorf hatte bekanntlich Mendelssohns anfängliche Begeisterung für das Theater und seine Harmonie mit Immermann bald ein Ende: die kalte Realität verscheuchte erbarmungslos die idealistischen Träume.

Am 2. Dezember 1834 schreibt er an Hauser: „Seit ich das Theaterwesen über Bord geworfen habe, ist mir sauwohl. Curios, Immermann und einige andere nehmen mir's schrecklich krumm und halten wenig auf mich, und so was ennuyiert mich sonst stark; diesmal aber glitscht es ab, wie Wasser von einem Wachstuchhut, und ich sitze darunter im Trockenen."

Gegen Preisausschreibungen hatte Mendelssohn einen eingefleischten Widerwillen. „In Wien," schreibt er (1835) an Hauser, „haben sie für die beste Symphonie einen Preis von 50 Dukaten ausgesetzt, und Seyfried, Umlauf und Konradin Kreuzer und Konsorten sollen's entscheiden, lauter Kerls, die keine Symphonie zusammenbringen können, und wenn sie sich drei Jahre kasteiten. Wär' es ein Komitee von den besten Komponisten der Welt, so möcht' ich auch um keinen Preis konkurrieren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik komponierte, machte mich so unmusikalisch wie Umlauf und Seyfried zusammengenommen. Und hätte ich eine Symphonie fertig liegen, so würde ich mich hüten, die hinzuschicken, denn da können die andern Leute drüber urteilen, und

am Ende findet sich's doch, ob sie was taugt oder nicht. Das ist so eine Art Treibhauskultur, und die 50 Dukaten sind das Mistbeet, ob aber eine Kaktussymphonie herauskommt, ist die große Frage."

Auch mit seinem chronischen Librettoschmerz wendet sich Mendelssohn um Rat an Hauser. „Wenn ich nur (schreibt er aus Düsseldorf 1835) einen rechten Text kriegen könnte, hungrig genug bin ich darauf, und wollte nicht übel darüber herfallen. Aber Klingemann thut gar nichts und macht mir keinen Vers, und sonst kenne ich keinen ordentlichen Dichtermenschen. Jetzt muß ich darüber lachen, daß ich es einmal mit Immermann hatte versuchen wollen. Bei diesen jetzigen Theater-Angelegenheiten habe ich den Mann und seinen mir widrigen Charakter recht kennen gelernt, und sehe nun, wie dumm das von mir war, so im allgemeinen an einen deutschen Dichter und an dessen Frische zu glauben. Das geht alles in Vornehmigkeit und Selbstbewußtsein unter; wenn einer jetzt wohl einen Vers macht, den die Journale loben können, oder gar wirkliches Talent hat, so kriegt er gleich so verteufelt viel Selbstbewußtsein, daß er gar nichts anderes mehr weiß, und statt sich munter umherzutummeln und sich's sauer werden zu lassen, ruht er gleich auf den Lorbeeren, die er noch lange nicht hat. Gott bessere es; sind doch die Musiker ebenso. Aber die Maler hier, die muß man loben; das sind ordentliche Menschen, und fleißig und freuen sich ihres Lebens."

Nach einigen Frankfurter und Berliner Intermezzos folgen nun die Briefe fast ununterbrochen aus Leipzig, wo Mendelssohn festen Fuß gefaßt. Von dort animiert

er 1843 Hauser, nach Leipzig zu kommen, nachdem er zwei Jahre früher ihm abgeredet, ein Engagement in Berlin zu suchen.*) Der Wunsch, Mendelssohn in Wien zu sehen, veranlaßt Hauser zu einer Art Vermittlerrolle zwischen diesem und der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde, welche den „Paulus“ gern unter Mendelssohns persönlicher Direktion gegeben hätte. Aus der Reise wurde bekanntlich nichts; Mendelssohn, anfangs geneigt, zu kommen, fühlte sich jedoch durch das wenig korrekte und wenig rücksichtsvolle Benehmen der „Gesellschaft“ bald zum entgegengesetzten Entschlusse veranlaßt. Seine ausführlichen Briefe über diesen Punkt sind für die früheren Musikverhältnisse in Wien und namentlich für die gedachte „Gesellschaft“ nicht eben rühmlich. Auf das angelegentlichste empfiehlt Mendelssohn im Jahre 1846 seinem Freunde Hauser die Jenny Lind. „Ich bilde mir ein, es muß dir mit ihr so gehen, wie mir, dem sie eigentlich niemals eine Fremde, sondern eine „von den Unsrigen“ (von der unsichtbaren Kirche, über die du mir sonst zuweilen schriebst) erschienen ist. Sie zieht mit uns allen, die wir's mit der Kunst redlich meinen, einen Strang, denkt an dasselbe, strebt nach demselben, und darum ist alles Gute, was ihr in der Welt widerfährt, mir genau so schmeichelhaft, als wenn's mir selbst widerführe, und hilft mir und uns allen ebenso gut weiter. Und dir,

---

*) Dieser Brief, ddo. Berlin, 12. Oktober 1841, ist seltsamerweise das einzige an Hauser gerichtete Schreiben Mendelssohns, welches in die gedruckte Sammlung Mendelssohnscher Briefe (2. Band, S. 306) aufgenommen wurde. Und doch hat Hauser dem Herausgeber den ganzen reichen Briefschatz zur Disposition gestellt!

dem Sänger, muß es noch gar eine besondere Freude sein, diese Vereinigung von glücklichster Anlage, tiefstem Studium und innerster Herzlichkeit einmal endlich zu finden." — In den letzten Briefen Mendelssohns tritt sein Wunsch, nach Wien zu kommen, immer bestimmter auf. „Wahrhaftig, ich muß einmal nach Wien," schreibt er im Mai 1846 an Hauser; „ich höre doch gar zu viel rechts und links davon erzählen, und ihr sagt mir alle so viel Freundliches über meine Musik und so viel Außerordentliches über ihre Ausführung dort, daß mir der Mund sehr wässerig wird. Vielleicht bring' ich den „Elias" an, wenn er ganz neu ist, so gegen den Winter, oder ich warte, bis ich einen Opernstoff gefunden und komponiert habe und bis die Jenny Lind wieder einmal da ist — und das letztere wäre mir das liebste — aber auf irgend eine Art hoffe ich mir doch eure Kaiserstadt einmal selbst anzusehen, und dann gehe ich zuerst nicht nach dem Stephansturm, auch nicht zum Sperl, sondern in die Bärenmühle. Aber da wohnst du freilich nicht mehr — also dahin, wo du wohnst!" — Leider ist dieser Plan, auf dessen Realisierung Hauser sich wie ein Kind gefreut, durch den frühen Tod Mendelssohns in traurigster Weise vereitelt worden. Während sich in Wien alles zum frohen Empfange des Meisters und zur ersten Aufführung des „Elias" rüstete, kam ganz unerwartet die Nachricht von seinem Tode, am 4. November 1847. Seinen letzten Brief an Hauser schrieb Mendelssohn am 27. September 1846, kurz nach seiner Rückkehr aus England. Der heiter scherzende Schluß ist weit entfernt von jeder Ahnung, daß es der letzte Brief an den Freund, der letzte Gruß im Leben sei! Dieser Schluß

lautet: „Bleib mir gut, deinem alten, sehr unveränderlichen, aber sehr eiligen, aber sehr vergnügten, die Seinigen sehr wohl angetroffen habenden, sehr faulen, die Deinigen tausendmal grüßenden, einen miserablen Briefstil schreibenden, mit seinen fünf Kindern fast täglich spazieren fahrenden, ihnen Kuchen kaufenden, sie möglichst erziehenden und dennoch fast gelbschnäblichen, burschikosen und die verfluchten Philister von ganzer Seele perhorrescierenden, wohlbekannten Felix Mendelssohn-Bartholdy m. p."

Jacques Fromental Halévy.

[Zum hundertjährigen Geburtstag.]

[1899.]

Nicht immer schützt Chauvinismus vor Vergeßlichkeit. Vor längerer Zeit erinnerte der Senior der Pariser Musikkritik, Arthur Pougin, daran, daß auf den 27. Mai d. J. der 100. Geburtstag des Tondichters Halévy fällt. Mit anklagendem Bedauern fügte er hinzu, daß weder die Große Oper noch die Komische irgend welche Vorbereitungen für diese Gedenkfeier treffe. Und doch haben Halévys Opern zu dem Ruhm und dem Wohlstand dieser beiden Theater sehr wesentlich beigetragen! Außer der „Jüdin", welche über 550 Wiederholungen erlebt hat, empfing die Große Oper von Halévy „Die Königin von Cypern", „Guido und Ginevra", „Karl VI." und andere erfolgreiche Werke. Die Opéra Comique besitzt nicht weniger als 18 Opern von Halévy, worunter viele beifälligst aufge-

nommene und oft wiederholte, wie „Der Blitz", „Die Musketiere der Königin", „Das Thal von Andorra", „Die Rosenfee". Aber seit mehreren Jahren hat keines dieser beiden Pariser Operninstitute auch nur ein einziges Werk Halévys gegeben — eine Vergeßlichkeit, die hart an Undank streift. Selbst „Die Jüdin", welche in Deutschland und Italien jahraus jahrein ein dankbares Publikum erfreut, fehlt auf dem Repertoire der Pariser Großen Oper seit dem Brande des alten Opernhauses. „Diese nur zu berühmte Feuersbrunst," sagt Pougin, „ist ein bequemer Vorwand geworden, um gewisse Opern beiseite zu schieben, welche den Wagnerschen etwa schaden könnten." Die Centenarfeier Halévys bot seither den schönsten Anlaß, die verbrannten Dekorationen zur „Jüdin" wiederherstellen zu lassen. Desgleichen wäre es Pflicht der Opéra Comique gewesen, eine sorgfältige Aufführung des „Blitz" oder der „Musketiere der Königin" vorzubereiten. Nichts von alledem. An einer einzigen Stelle hat sich der Gedanke geregt, in bescheidener Weise den 100. Geburtstag eines Künstlers zu feiern, der zu dem musikalischen Ruhm Frankreichs hervorragend beigetragen und dessen Werke allein sich neben den Meyerbeerschen in der Großen Oper erhalten haben. Es ist die „Gesellschaft der Tondichter" in Paris, welche das Andenken Halévys in einer Abendsitzung feierte mit der Aufführung einiger Gesangstücke von ihm und einem Vortrage über sein Leben und Wirken.

Halévy war am 27. Mai 1799 in Paris geboren. Sein Vater, ein Deutscher aus Fürth bei Nürnberg, stand als hebräischer Dichter und Gelehrter in hohem Ansehen und genoß insbesondere die wärmste Freundschaft und

Wertschätzung des berühmten Orientalisten Sylvestre de Sacy. Sein wahrer Name war Lévy. Infolge des Gesetzes vom Jahre 1807 über die Familiennamen der Juden setzte er die den Artikel ersetzende Silbe hal (das arabische al) vor seinen bisher geführten Namen. Das musikalische Talent des Sohnes verriet sich frühzeitig. Er kam 1809 an das Konservatorium, wurde Schüler Cherubinis und Méhuls in der Komposition und erhielt 1819 den grand prix de Rome. Dem Gesetz, richtiger dem alten Zopf gemäß, begab er sich für drei Jahre nach der Ewigen Stadt. Er litt unter diesem, für musikalische Ausbildung so unergiebigen Aufenthalt nicht weniger, als seine Nachfolger Berlioz, Thomas, Gounod und arbeitete dort ebensowenig wie diese. Auf der Rückreise verweilte Halévy mehrere Monate des Jahres 1822 in Wien, wo er ernstere Studien betrieb, auch eine vierhändige Sonate, ein Rondo und Capriccio bei Diabelli veröffentlichte. Nach Mitteilungen seines Bruders Léon hat er hier Beethoven kennen gelernt, den er öfter besuchte und dem er lebenslang eine liebevolle, bewundernde Erinnerung bewahrt hat. (In keiner Beethoven-Biographie findet sich eine Erwähnung Halévys, welcher damals freilich ein noch unbekannter junger Mann war.) In Paris übernahm er eine Klasse im Konservatorium, gab Unterrichtsstunden und bemühte sich, wie alle die unglücklichen Laureaten von Rom, um Operntexte. Endlich glückten ihm einige kleinere komische Opern, die mit mehr oder weniger Erfolg aufgeführt wurden, ohne über die Grenzen Frankreichs zu dringen. Dies ist ihm erst 1855 mit der „Jüdin“ gelungen, welche bald alle europäischen Bühnen erobert und Halévys Ruhm begründet

hat. Noch am Schlusse desselben Jahres brachte Halévy seine komische Oper „Der Blitz“ auf die Scene. Ungeachtet großer Schönheiten haben seine späteren Opern einen so ungeteilten, anhaltenden Erfolg wie „Die Jüdin“ und „Der Blitz“, namentlich in Deutschland, nicht errungen. Nach London berufen, brachte Halévy dort 1850 die Oper „La tempesta“ zur Aufführung. Er hatte damit ebensowenig Glück, wie später Ambroise Thomas, dessen letztem Werke gleichfalls Shakespeares „Sturm“ zu Grunde liegt. Mit „La Magicienne“, welche an der großen Oper viele Aufführungen erlebt hat, beschloß Halévy 1858 seine Laufbahn als dramatischer Komponist. Halévy, der fast sein ganzes arbeitsvolles Leben ununterbrochen in Paris zugebracht hat, mußte schließlich schwer leidend sich nach Nizza begeben. Dort ist er am 17. März 1862 gestorben. Eine von ihm unvollendet hinterlassene Oper „Noah“ bezeichnet ein seltsames Ereignis in der Theatergeschichte. Sie hat nämlich ihre erste Aufführung nicht in Frankreich, sondern in Deutschland erlebt, und zwar am Karlsruher Hoftheater 1885. Halévy hatte die Partitur seiner großen Oper „Noah, oder: Die Sündflut“ im Jahre 1858 unvollendet hinterlassen. Da erwies sein Schwiegersohn George Bizet ihm für den „Noah“ denselben Liebesdienst, den einst Halévy als junger Mann dem Komponisten Herold geleistet hatte, indem er dessen unvollendete Oper „Ludovic“ in sehr geschickter Weise vervollständigte. Nun ist auch Bizet seit zwanzig Jahren tot, und noch immer harrt die Oper „Noah“ in Paris ihrer Auferstehung. Im Jahre 1870 war dort eine Aufführung des „Noah“ geplant, jedoch angeblich durch den Ausbruch des Krieges

vereitelt. Da griff der so lebhaft für französische Musik eingenommene Felix Mottl beherzt zu und brachte den von Putlitz ins Deutsche übertragenen „Noah" in Karlsruhe zur allerersten Aufführung. Das Werk vermochte übrigens den an die Namen Halévy und Bizet geknüpften Erwartungen nicht zu entsprechen und hat von Karlsruhe aus keine weiteren Kreise gezogen.

Von Halévys Opern haben sich auf der deutschen Bühne bis heute zwei erhalten: „Die Jüdin" und „Der Blitz". „Die Jüdin" wird stets als sein Meisterwerk gelten; als dasjenige, welches die Individualität des Tondichters am prägnantesten offenbart, die Mängel und Härten seines Talents am reichsten mit Blüten bedeckt. Scribes Libretto weist „Die Jüdin" unter jene echt französischen Schreckensdramen der Dreißiger Jahre, welche den Rückschlag der romantischen Schule auf die Opernmusik augenfällig darthun; ein grelles Bild religiösen Hasses und Fanatismus. Aus diesem dunklen Grunde erblühen aber Situationen von zartester Empfindung und herzenswarme Melodien, wie sie Halévy nur selten so überzeugend gesungen hat. Ich brauche hier nicht ausdrücklich an Rechas seelenvolle Romanze „Il reviendra", an Eleazars rührende Arie im vierten Akt, an das Gebet und die Brotweihung im dritten Akt zu erinnern. Das nationale jüdische Element in Halévy, das (wie bei Meyerbeer) auch manches Bizarre, raffiniert Berechnete erklären hilft, gedieh gerade diesem Werk zu eigenartigem Vorteil. Vor allem die weihevolle Scene der Osterfeier trägt ein so echtes Gepräge, daß wir uns in das Haus eines der alten biblischen Patriarchen versetzt glauben. Die beiden Haupt-

gestalten Eleazar und Recha werden stets die Seele des Empfangenden im Innersten aufregen und haben bis heute den bedeutendsten Darstellern lohnende Aufgaben geliefert. Der seltsame Einfall, den Eleazar, eine pathetische Väterrolle, dem Tenor zuzuteilen, entstammt einer ganz persönlichen Beziehung. Halévy hatte die Rolle ursprünglich für den Bassisten Levasseur gedacht. Der Tenorist Nourrit, der Rechas Liebhaber singen sollte, bewog jedoch den Komponisten zu dem Wagstück, die Rolle des Juden für ihn zu schreiben. Dieser geistvolle dramatische Sänger war es überdrüssig geworden, lauter sentimentale, zärtlich girrende Liebhaber zu singen. Dies ist auch manchem der besten deutschen Tenoristen widerfahren; Tichatschek, Niemann, Wachtel, Sontheim und andere zählten den Eleazar zu ihren Glanzrollen. Auf den Rat Nourrits schloß auch Halévy den vierten Akt mit der Arie Eleazars, während früher ein großes Chorfinale beabsichtigt war. Bekanntlich ist es auch Nourrits Verdienst, daß Meyerbeer, welcher den vierten Akt der „Hugenotten" mit der Waffenweihe schließen wollte, das große Liebesduett hinzukomponiert hat, die Perle der ganzen Oper. Nourrits geistiger Einfluß war sehr groß; die namhaftesten Komponisten suchten und befolgten gern seinen Rat, der fast immer richtig war, freilich auch immer darauf bedacht, die volle Strömung des Effekts auf seine eigene Mühle zu leiten.

Von den hervorragenden Werken, welche Halévy für die Pariser Große Oper geschrieben, sind in Wien außer der „Jüdin" nur noch zwei zur Aufführung gelangt: „Guido und Ginevra, oder: Die Pest in Florenz"

(1844) und 1852 die „Königin von Cypern“. Keine von beiden hat die künstlerische Bedeutung, noch auch den äußeren Erfolg der „Jüdin“ ereicht. Sie gehören beide zu jenen zahlreichen fünfaktigen Opern, welche das Historische, also eine notwendige Kunstrichtung der Zeit, als Modesache behandeln und für äußerlichen Prunk ausbeuten. Als dramatische Unterlage für all die blendenden Aufzüge, Märsche, Ballette und dekorativen Überraschungen werden möglichst gewaltthätige Leidenschaften und aufregende Situationen gehäuft. So in „Guido und Ginevra“ das Wüten der Pest, Scheintod, Leichenraub und alles dahin Gehörige. Eine einzige gemütvolle, melodiös reizende Nummer ist mir daraus erinnerlich: die Des-dur-Romanze Guidos im ersten Akt. Es fehlt dieser Oper, auf welche Halévy besondere Mühe verwendet hatte, auch sonst nicht an effektvollen Musikstücken; daß sie trotzdem auf allen Bühnen nur ein kurzes Leben fristete, erklärt sich großenteils aus der uns abstoßenden, mehr trostlos traurigen als tragischen Handlung. Noch äußerlicher, musikalisch unerquicklicher berührt uns „Die Königin von Cypern“. In Wien ist sie erst zwanzig Jahre nach ihrer Pariser Premiere (mit Frau Czillagh in der Titelrolle) erschienen. Um das Libretto war anfangs heftig polemisiert und prozessiert worden; der Dichter Saint-Georges hatte es als „Catarina Cornaro“ für Franz Lachner geschrieben, trotzdem aber auch an Halévy verkauft. Dadurch war die allgemeine Aufmerksamkeit erregt, aber das Textbuch nicht besser geworden. Niemals habe ich eine Oper mit solchem Luxus und so malerischer Pracht aufführen gesehen, wie diese „Reine de Chypre“ im Pariser Neuen Opernhaus; aber alle Samt-

gewänder und vergoldeten Rüstungen vermochten die traurige Blöße dieser Musik nicht zu verdecken. Halévys Absichtlichkeit ist darin so vorschlagend, daß es ihm fast unmöglich wird, einen breiten einfachen Chor zu schreiben. In dem großen Ensemble erscheint alles verzwickt, zu einer Originalität gequält, die durch keine Mühewaltung erreicht wird. Dazwischen begegnen wir wieder einzelnen ruhiger hinfließenden Gesangstücken (wie das erste Duett Gérards mit Catarina), welche durch ihre Weichheit und Herzlichkeit überraschen. Sie weisen darauf hin, daß Halévys ursprüngliche Natur ihn eigentlich mehr für das Lyrische als für gewaltsame Dramatik, mehr für den Einzelgesang als für Massenwirkungen eignete. Wir finden dies fast überall bestätigt, wo sein Text einen ebenen Schritt geht, was freilich bei diesen großen, aufgeregten Stoffen selten der Fall ist. Am meisten spricht für unsere Ansicht Halévys einfachste und gemütvollste Oper „Der Blitz“. Im Hofoperntheater ist sie 1849 nach wenigen Vorstellungen verschwunden und wurde erst 32 Jahre später, unter Direktor Jahn aufs sorgfältigste neu studiert, wieder aufgenommen. Auch da hat sie jedoch nicht den Beifall gefunden, der ihr anderwärts so treu geblieben. Das lag nicht sowohl an dem Werke selbst als an zwei wichtigen Bedingungen der Aufführung. „Der Blitz“ braucht ein kleines intimes Theater und sehr gewandte, temperamentvolle Darsteller. Eine Konversationsoper, die nur für zwei Soprane und zwei Tenore geschrieben ist, ohne Baßstimme, ohne Chor. Es ist kaum wörtlich zu nehmen, daß Halévy, dieser peinlich ernsthafte Künstler, sich, wie man erzählt, durch eine Wette zu solchem Wagestück habe be-

stimmen lassen. Die Handlung ist bei aller Einfachheit gut erfunden und geschickt geführt; sie leidet nur an übermäßiger Verzögerung des Ausgangs. Eine auf so dürftige Kunstmittel gestellte Oper gerät in Gefahr, langweilig zu werden, sobald sie lang wird. Halévys Musik zum „Blitz“ erfreut durch Eleganz, Anmut und Geist, ganz besonders aber durch eine glänzende technische Gewandtheit. Daß manches darin veraltet, einer früheren Mode verfallen ist, darf uns heute, nach einem halben Jahrhundert, nicht Wunder nehmen. Und französische Opernjahre zählen fast doppelt, wie Kriegsjahre. Zu den verblichenen Moden gehören zum Beispiel beschreibende große Arien, wie die des Lyonel, welcher das Seemannsleben, die Abfahrt, das Abschiednehmen, die Seeschlacht, die glückliche Heimkehr, alles im Detail schildert. Ein Seitenstück dazu bildet die minutiöse Schilderung einer großen Jagd, welche in den „Musketieren der Königin“ Olivier in einer endlosen Arie zum besten giebt. Immerhin bleibt Halévys „Blitz“ ein kleines Meisterstück — wohlgemerkt, für ein kleines Theater. Dem „Blitz“ hat Beulé in seiner akademischen Gedächtnisrede auf Halévy einige treffende Worte gewidmet. „Welches ist das besondere Verdienst dieses Werkes?“ fragt der Redner des Institutes. „Ist es das Komische, das der Titel anzukündigen scheint? Nein, denn man findet hier weder die lebhafte noch die etwas boshafte Fröhlichkeit, welche dem französischen Geiste eigen ist, noch das unerschöpfliche, dem Gezwitscher der Vögel gleichende Lachen, das eine italienische Partitur erfüllt. Nur Verve der Darstellung, Gang der Handlung, interessanter Aufputz und eine gewisse Komik, die sich aus

den mit außerordentlicher Geschicklichkeit geschaffenen musikalischen Verbindungen ergiebt, sollen Anlaß zum Lachen bieten. Das israelitische Volk lacht wenig; es ist ebenso ernst wie die anderen semitischen Rassen. Die an den Weiden von Babylon aufgehängten Harfen sind das Sinnbild aller Musik des Orients, die klagend und träumerisch ist. So ist im Grunde Melancholie die herrschende Stimmung im „Blitz"; darin besteht eigentlich seine dramatische Einheit. Die lieblichen Melodien atmen zugleich etwas von Traurigkeit und Zartheit. Die Leidenschaft ist vorhanden, aber verschleiert, abgeschwächt bis zu dem, was man inniges Gefühl nennt." ...

Von Halévys komischen Opern haben außer dem „Blitz" einzig „Die Musketiere der Königin" sich eine zeitlang beliebt erhalten auf deutschen Bühnen. Weniger originell und melodiös als der „Blitz", aber dramatisch bewegter, farbenreicher, sichert ihnen in Frankreich ihre in Galanterie und Ritterlichkeit schwelgende Handlung noch manche Wiederholung. Im Wiener Hofoperntheater sind die „Musketiere" zuletzt 1863 wieder aufmarschiert, um bald wieder abzuziehen ohne klingendes Spiel und fliegende Fahnen. Die Musik ist von zu geringem und zweifelhaftem Wert, um durch eigene Kraft die Wirkung dieser Oper zu sichern; oberflächlich tändelnde Melodien, welche weniger den Kern als die letzte Zierde einer lebensvollen, geistreichen Darstellung zu bilden haben. Diese Anschauung ist den Franzosen ganz eigentümlich und bestimmt sehr wesentlich den Charakter ihrer Opéra comique. Wer die „Musketiere" in Paris gesehen, begreift, auch ohne besonderer Verehrer Halévys zu sein, den ziemlich anhaltenden und lebhaften Erfolg derselben. Für ein deutsches

Publikum sind ein pikantes Marschthema und ein hübsches Duett noch keine Oper.

Das Bild Halévys bliebe unvollständig, wollte man seine Verdienste als Schriftsteller übergehen. Halévy war über sein spezielles Fach hinaus ein Mann von umfassender, gründlicher Bildung und ausgezeichneter Stilist. Um dieser Vorzüge willen wählte ihn die Akademie der schönen Künste zu ihrem Secrétaire perpetuel, ein Amt, das nie zuvor ein Musiker innegehabt. Unter dem Titel „Souvenirs et portraits“ ist eine lesenswerte Auswahl seiner Gedächtnisreden (Eloges) und musikalischen Aufsätze in zwei Bänden bei Michel Lévy erschienen. Ebenso gewissenhaft und erfolgreich versah Halévy die Professur der Kompositionslehre am Konservatorium als Nachfolger von Fétis. Seine Schüler — unter welchen Gounod, Viktor Massé, F. Bazin, Potier — bewahrten ihm stets ein dankbares, herzliches Andenken. Seinem fleckenlosen Charakter konnte Verleumdung nicht beikommen; trotzdem hatte Halévy zeitlebens viel Gehässigkeit und feindselige Geringschätzung zu tragen. In Paris nistete schon vor Dreyfus ein kleiner ästhetisch-kritischer Generalstab, welcher den Mann, den man nicht auf die Teufelsinsel schicken konnte, wenigstens zu allen Teufeln wünschte. Es hat seinem Andenken nicht geschadet. Halévys Tod war, nach dem Zeugnisse Pougins, eine allgemeine Trauer für Frankreich, das in ihm nicht bloß einen großen Musiker und geistvollen Schriftsteller, sondern auch einen vortrefflichen Menschen von idealem Streben, rastlosem Fleiße und edlem Charakter verloren hat.

Johann Strauß († 1899).

Als wir vor fünfzig Jahren den älteren Johann Strauß begruben, schloß ich einen Nachruf mit der Klage, Wien habe seinen talentvollsten Komponisten verloren. Das Wort verdroß allerlei Musiker und Laien, die nicht begreifen wollten, daß ein schulgerechtes, physiognomieloses Kirchen- oder Konzertstück weniger Talent, das heißt geringere Naturkraft offenbare, als ein melodienreicher, origineller Walzer. In diesem Sinne müssen wir auch heute, am Grabe des jüngeren Johann Strauß, die Klage wiederholen, es sei mit ihm das ursprünglichste Musiktalent in Wien hinübergegangen. Seine melodische Erfindung quoll so köstlich wie unerschöpflich; seine Rhythmik pulsierte in lebendigem Wechsel; Harmonie und Form standen rein und aufrecht. „Liebeslieder" nannte er eine seiner schönsten Walzerpartien. Sie alle hätten so heißen dürfen: kleine Herzensgeschichten von schüchternem Werben, schwärmerischer Neigung, jubelndem Glücksgefühl, dazwischen auch ein Hauch leichtgetrösteter Wehmut. Wer könnte auch nur die reizendsten von Strauß' zahlreichen Tanzstücken aufzählen! Schade nur, daß jede Ballsaison schonungslos wie Kronos ihre eigenen Kinder aufzehrt, um nachfolgenden Platz zu machen. So kennen wir thatsächlich die frühesten, besten Walzer von Strauß heute so wenig, als stammten sie aus der Zeit Maria Theresias. Sie sind nicht veraltet, nur verdrängt und vernachlässigt. Eine Walzerpartie aus Hunderten will

aber gerade heute ausdrücklich genannt und gerühmt sein, weil sie etwas wie monumentale Bedeutung erlangt hat: „An der schönen blauen Donau.“ Es braucht nur — so schrieb ich davon vor Jahren — irgendwo das Anfangsmotiv auf den drei Staffeln des D-dur-Dreiklanges emporzusteigen, so färbt Begeisterung alle Wangen. Nicht bloß eine beispiellose Popularität, der Donauwalzer hat auch eine ganz einzige Bedeutung erlangt; die Bedeutung eines Citates, eines Schlagwortes für alles, was es Schönes, Liebes und Lustiges in Wien giebt. Ein patriotisches Volkslied ohne Worte. Neben Haydns Volkshymne, welche den Kaiser und das Herrscherhaus feiert, besitzen wir in Strauß' „Blauer Donau“ eine andere Volkshymne, welche unser Land und Volk besingt. Wo immer in weiter Ferne Österreicher sich zusammenfinden, da ist diese wortlose Friedens-Marseillaise ihr Bundeslied und Erkennungszeichen. Wo immer bei einem Festmahle ein Toast auf Wien, auf Österreich ausgebracht wird, fällt das Orchester sofort mit der „Schönen blauen Donau“ ein. Und das ist die denkwürdige Bedeutung, welche diese Komposition, jedem Volkslied zum Trotze, allmählich erlangt hat: ihre Melodie wirkt wie ein Citat.

Unser Johann Strauß hat den von seinem Vater geschaffenen Wiener Walzer erweitert, bereichert, modernisiert. Strauß hat Schule gemacht, und sie ist fast zum unwiderstehlichen Zwang geworden. Was heute in Walzerform erklingt, ist meist nur durchtönender Strauß. Unsere Operetten-Komponisten mögen sich noch so sehr zusammennehmen, nach ein paar Takten im Walzertempo haben sie unwillkürlich Strauß kopiert. Das heutige Wien ist der

Tanzmusik abgünstig. Bis vor wenigen Tagen stand sie noch auf zwei Augen; seitdem diese sich geschlossen, haben wir nicht nur unseren besten, wir haben unseren einzigen Walzerkomponisten verloren.

Nachdem Strauß durch volle 25 Jahre seine Melodienfülle verschwenderisch als Tanzkomponist ausgeströmt, fühlte er sich doch etwas ermüdet und unbefriedigt von so enger Form. Er versuchte es mit dem Theater und schrieb 1871 seine erste Operette „Indigo". Der Übergang zur dramatischen Komposition fiel ihm nicht leicht. Der regelmäßige Walzer- und Polka-Rhythmus steckte ihm noch zu fest im Blute. „Indigo" strotzte von Melodien, aber man merkte ihnen an, daß sie nicht aus dem Text heraus geboren waren. Strauß selber hat mir gestanden, daß meine Vermutung richtig gewesen und daß sein Textdichter zu meist fertigen Musikstücken nachträglich die Worte gut oder übel unterlegen mußte. Von dieser dilettantischen Methode hat Strauß in seinen späteren Operetten sich größtenteils befreit — nicht ohne einige Anstrengung. Er blieb doch jederzeit mehr der rein musikalisch erfindende, als der dramatisch schaffende Opernkomponist. Ein Unglück für „Indigo" war das unglaublich alberne, ordinäre Textbuch, ein Unglück, das in Strauß' Bühnenlaufbahn leider nicht allein geblieben ist. Strauß verfuhr in der Auswahl seiner Librettos zu nachsichtig und zu unselbständig, hörte willig auf verschiedene Ratgeber, deren letzter dann meistens recht behielt. Von seinen fünfzehn Operetten sind manche ihrem schlechten Textbuche zum Opfer gefallen und trotz zahlreicher musikalischer Schönheiten rasch von den Bühnen verschwunden. Wie wenig beachteten diese Textdichter die

spezifische Natur von Strauß' Talent, das durchaus heitere, lebensvolle Stoffe brauchte und am freiesten atmete in heimatlicher Luft. Statt dessen drängten sie ihn in exotische Abenteuer, auf italienischen, spanischen, französischen Boden. Strauß' Meisterwerk „Die Fledermaus“ verdankt ihren anhaltenden, außerordentlichen Erfolg gewiß zumeist der reizvollen Musik, aber diese war nicht denkbar ohne die durchaus lustige, auf Wiener Boden übertragene Handlung. Die Flut der Straußschen Melodie strömt da in einem engen Bette, aber sie füllt es bis an den Rand. Wo, wie in der „Fledermaus“, Scherz und Frohsinn den ganzen Stoff durchdringt und Tanzrhythmen emporwachsen läßt, da spendet Strauß sein Bestes und Echtestes. In sentimentalen oder gar tragischen Scenen stockt sein Puls, und er wird leicht gezwungen, uninteressant, banal. Das beweist manches Stück im „Zigeunerbaron“, nächst der „Fledermaus“ wohl seiner beliebtesten Operette. Das Textbuch bringt einige neue charakteristische Figuren und interessante Situationen; die Musik ist vortrefflich, so lange sie nicht in Sentimentalität oder gar in tragischer Leidenschaft sich ergeht, wie im zweiten Finale. Von den früheren Operetten scheinen mir „Das Spitzentuch“ und „Der lustige Krieg“ doch gar zu schnell aus dem Repertoire beseitigt, von den späteren der „Waldmeister“. Der Text des letzteren ist, bei aller Dürftigkeit der Handlung, durchweg heiter und harmlos, also gerade recht für Strauß, der eine sehr anmutige, wenngleich nicht überall auf früherer Höhe stehende Musik dazu gespendet hat. Was selbst in seinen weniger erfindungsreichen Operetten den musikalischen Hörer fesselt und erfreut, ist die echt musikalische Empfindung,

der natürliche Fluß des Gesanges, endlich der herrliche Orchesterklang. In der Première des „Waldmeister" äußerte Brahms zu mir, das Straußsche Orchester erinnere ihn an Mozart.

Gegen Ende seiner Laufbahn fühlte sich Strauß von dem sehr begreiflichen, aber unheilvollen Ehrgeize gestachelt, ein größeres Werk für die Wiener Hofoper zu schaffen. Er nahm einen gewaltsamen Anschwung und komponierte den dreiaktigen „Ritter Pazman". Des Wiener Publikums war er sicher und auf die lustigsten seiner Operetten durfte er stolz sein. Aber jede Macht ist an eine Ohnmacht gebunden. Seine Macht lag in den kleinen Formen, den Tanzrhythmen, dem Frohsinn; seine Ohnmacht in den breiten Ensembles, der dramatischen Charakteristik, dem leidenschaftlichen Gefühlsausdruck. Merklich reagierte seine Natur gegen die matte, konventionelle Handlung, die lauter ernsthafte Personen in sentimentalen, oft ans Tragische streifenden Situationen zu einander führt. Unser Johann Strauß mußte sich verleugnen, sich umzwingen — und das führt selten zu gutem Ende. Mit einer wirklich komischen Oper älterer Form, wie etwa „Czar und Zimmermann", würde Strauß auch im Hofoperntheater durchgedrungen sein. Aber die langgestreckten, durch keine Recitative oder Prosastellen unterbrochenen, durchaus gesungenen Verse zwangen den Komponisten zu einem fortlaufenden Arioso, aus dem abgerundete Musikstücke sich nur selten scharf herausheben. Man bewunderte die Geschicklichkeit, womit Strauß in diesen ihm bisher ganz fremden Stil und fremden Ton sich hineingearbeitet hatte. Aber das ist nicht unser Strauß! hörte man während der zwei

ersten Akte im Publikum murmeln. Da kam gegen Ende des dritten Aktes etwas Unerwartetes: eine prächtige Ballettmusik, die weithin glänzende Perle des Ganzen! Mit den ersten Takten des Balletts scheinen Strauß plötzlich die Flügel zu wachsen; mit jugendlicher Kraft und Freudigkeit schwingt er sich in die Lüfte; Textbuch und Dichter verschwinden vor seinen Augen — „jetzt bin ich allein Herr!" Diese köstliche Ballettmusik erneuerte in mir einen alten, wiederholt öffentlich ausgesprochenen Wunsch: Strauß möchte ein vollständiges Ballett für die Hofoper schreiben, er, der einzige deutsche Komponist, der dies mit starker Wirkung und spielender Leichtigkeit vermochte: Lange wollte er nichts davon hören. Da, wenige Monate vor seinem Tode, schien er sich plötzlich mit dem Gedanken zu befreunden. Fast als wolle er sich selbst jede Umkehr abschneiden, schrieb er einen bedeutenden Preis aus für das beste Libretto zu einem heiteren Ballett. Ich hege ein durch Erfahrungen vollauf begründetes Mißtrauen gegen Preisausschreibungen. Sie kosten viel Geld, machen unsägliche Mühe und bringen selten den gehofften Schatz zu Tage. Eine Sintflut von sieben- bis achthundert Ballettentwürfen ergoß sich verheerend in die Igelgasse. Aus den relativ besten wählte Strauß ein ins Moderne übertragenes „Aschenbrödel", das wenigstens im letzten Akt (einem Ballfest) seiner glänzenden Specialität entgegenkam. Hier, glaubte ich, hätte Strauß den Anlaß und das Recht gehabt, eine Anzahl seiner halbvergessenen schönsten Tänze zu neuem, erhöhtem Leben zu erwecken. Verdankt doch das überaus siegreiche Ballett „Wiener Walzer" seinen Erfolg zumeist den eingeflochtenen alten Walzern von Lanner und

den beiden Strauß. Warum sollte er, der Erfinder, nicht selber thun, was ein fremder Bearbeiter thun durfte? Ich denke, daß Strauß, mit dem ich in Ischl und zuletzt in Wien eingehend über das neue Ballet sprach, schließlich seine Skrupel wegen solcher Auffrischungen überwunden hätte. Fröhlich machte er sich an den Anfang seines letzten, lustigsten Werkes — da klopfte ihm, wie man auf alten Bildern sieht, der Tod mit dem Fiedelbogen auf die Schulter. Das Leben ein Tanz — das Leben ein Traum.*)

Mit Johann Strauß ist nicht bloß ein glänzendes Talent, ein Herold des Wiener musikalischen Ruhmes von uns geschieden, sondern auch ein überaus liebenswerter, wahrhafter und wohlwollender Mensch. Es ist nicht möglich, bescheidener von sich selbst zu sprechen und zu denken, als Strauß es that. Seine von den Jahren ungebeugte, elastische Gestalt mit dem vollen Haarbusch und den blitzenden Augen, sie wird in Wien schmerzlich vermißt werden. Ein letztes Wahrzeichen aus fröhlichen, gemütlichen Tagen, das herüberleuchtete in unsere unfrohe, zerklüftete Gegenwart.

Wir lesen eben von dem Projekt eines Doppeldenkmales für Lanner und Alt-Strauß. Unser Johann Strauß darf darauf nicht fehlen; er erst wird den hellen Dreiklang vollständig machen. Lange Zeit war in Wien ein Ge-

*) Die von J. Strauß veröffentlichten Kompositionen erreichen (seine 16 Bühnenwerke nicht mit gezählt) die Zahl 477. Eine fast unglaubliche Fruchtbarkeit! Seine Bühnenwerke sind, chronologisch gereiht, die folgenden: Indigo, Der Karneval von Rom, Die Fledermaus, Cagliostro, Methusalem, Blindekuh, Das Spitzentuch der Königin, Der lustige Krieg, Eine Nacht in Venedig, Der Zigeunerbaron, Simplicius, Ritter Pazmann, Ninetta, Das Apfelfest, Waldmeister, Die Göttin der Vernunft.

samtdenkmal für Haydn, Mozart und Beethoven geplant; es scheiterte, wenn ich nicht irre, an der technischen Schwierigkeit, zu den Dreien später auch noch Schubert zu gesellen. Wäre ähnliche Besorgnis denkbar für ein Monument Lanners mit den beiden Strauß? Keine Angst; es wird kein Vierter kommen!





V. Abteilung.

W. J. von Wasielewski.

[Mit ungedruckten Briefen von Clara Schumann.]

[1898.]

Vom Selbstbiographen erwarten wir, daß er entweder Bedeutendes geschaffen, oder daß er Bedeutendes erlebt habe; am liebsten beides. Wollte man diesen Anspruch mit äußerster Strenge erheben, so gingen uns freilich zahlreiche Autobiographien verloren, welche in bescheidenen Grenzen viel Lehrreiches und Anziehendes bringen. Insbesondere Musiker-Biographien und speciell auch die uns vorliegende. Wasielewski hat als tüchtiger Geiger und Orchester-Dirigent durch nahezu 40 Jahre im deutschen Musikleben verdienstvoll gewirkt, nebenbei als Schriftsteller einige Arbeiten von anerkanntem Wert geliefert. Seine fleißig zusammengestellte „Geschichte der Violine und des Violinspiels“ verdient schon als die erste ausführliche Behandlung dieses Gegenstandes den Dank

aller Musikfreunde. Der einige Jahre später nachgeschickte schwächere Band, „Geschichte des Violoncells“, hätte sich wohl besser in den Zusammenhang seines ersten eingefügt. Die Entwickelung des Violoncellbaues geht ja mit jener der Geige parallel, und die berühmtesten Geigenbauer haben auch die besten Violoncelle verfertigt. Endlich ist die Zahl der hervorragenden Violoncell-Virtuosen und der ausschließlich für dieses Instrument thätigen Komponisten kaum groß genug, um einen eigenen Band zu füllen. Wasielewskis bekanntes und wichtigstes Buch ist seine Schumann-Biographie, auf die wir später zurückkommen.

W. J. v. Wasielewski (geboren 1822 bei Danzig, gestorben 1897 in Sondershausen) hat seine mir vorliegenden „Lebenserinnerungen“ (1897. Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart und Leipzig) in späten Jahren niedergeschrieben. Er entgeht dabei nicht ganz der gewöhnlichen Versuchung, ausführlich eine Menge Dinge zu erzählen, welche ihn und seine Familie, keineswegs aber einen größeren Leserkreis interessieren. Wenn wir da nach einer historischen Einleitung über die Stadt Danzig ausführlich zu lesen bekommen, wie der kleine Wasielewski sich mit Wolfsmilch das Gesichtchen verbrannt hat, wie er beim Baden einmal fast ertrunken wäre, wie ein andermal ihm ein loser Fensterflügel auf den Kopf fiel und dergleichen, so blättern wir ungeduldig weiter. Dergleichen erzählt man gelegentlich seinen Angehörigen, aber drucken läßt man's nicht. Ähnlich verfährt der Verfasser mit den Schilderungen seiner Erholungsreisen nach Rom, Neapel, Brüssel, London, Paris. Wer heute von den Merkwürdigkeiten dieser Städte nichts Neues, Eigenes zu berichten hat, mag uns beruhigt der

Führung Bädekers überlassen. Nur dem Fachmann in Musik, Architektur, Malerei, Volkswirtschaft, oder dem Poeten hören wir heute noch zu, wenn er von Italien oder Frankreich erzählt.

Lebhaftes Interesse gewährt uns hingegen der breite mittlere Teil des Buches, worin Wasielewski seine musikalischen Lehr- und Wanderjahre schildert und den Verkehr mit so vielen bedeutenden Tonkünstlern. Zuerst die Leipziger Zeit. „Es giebt in Deutschland, vielleicht in der Welt keinen besseren Ort für einen jungen Musiker als Leipzig," schrieb Robert Schumann im Jahre 1846. Mendelssohn, Schumann und dessen Gattin, Moritz Hauptmann, Ferdinand David, Hiller, Gade und Moscheles wirkten dort; neben ihnen belebten in den Gewandhaus-Konzerten immer neue fremde Künstler und Künstlerinnen das öffentliche Musiktreiben. Der 21jährige Wasielewski, der schon als Knabe im väterlichen Haus sich als talentvoller Geiger bewährt hatte, trat nun als Schüler ins Leipziger Konservatorium. Unvergeßlich sind ihm Mendelssohns Lektionen in der Komposition und im Ensemblespiel. Von Mendelssohn glaubt er das Beste gelernt zu haben, was im Konservatorium überhaupt zu lernen war. Mendelssohn besaß eine seltenste Gabe, sich ohne Umschweife über alle beim Unterricht in Frage kommenden Punkte kurz, klar und bestimmt auszusprechen. Der geläutertste Geschmack verband sich bei ihm mit stets zutreffendem Urteil. Auf die Frage eines ratlosen Schülers, wie es anzufangen sei, einen Quartettsatz zu komponieren, antwortete Mendelssohn: „Nehmen Sie ein Quartett von Haydn vor und bilden Sie die Form nach. So hat es auch mein Lehrer

Zelter mit mir gehalten." Im Gewandhauskonzert wirkte Mendelssohn nicht bloß durch seine eminente Direktionsgabe, sondern auch durch das geistige Übergewicht seiner liebenswürdigen Persönlichkeit. Alle Mitwirkenden fühlten den hingebenden Ernst und die Pflichttreue dieses Mannes, alle ordneten sich ihm gern und unbedingt unter. Man that nicht bloß seine Schuldigkeit, sondern war mit Lust und Liebe bei der Sache. Im Gegensatze zu Mendelssohn lebte R. Schumann in merklicher Zurückhaltung von der Öffentlichkeit. Bekanntlich verhielt er sich in Gesellschaft anderer sehr schweigsam und in sich versunken. Aber ein hübsches Scherzwort weiß Wasielewski doch von ihm zu erzählen. Der als Konzertmeister hochgeschätzte Ferdinand David, der gern auch als Komponist sich bemerkbar gemacht hätte, spielte eines Tages zum erstenmal Mendelssohns Violin-Konzert. „Siehst Du, lieber David", sagte Schumann, ihm freundlich auf die Schultern klopfend, „das ist so ein Konzert, wie Du immer komponieren wolltest." Mit schrankenloser, gefühlter Verehrung spricht Wasielewski an den verschiedensten Stellen seines Buches von Frau Klara Schumann. „Wie eine Priesterin," schreibt er, „waltet sie ihres Berufes. Sie gehört zu der Aristokratie ihrer Auserwählten, welche, ohne es zu wollen, Herrschaft über die Gemüter ausüben." In liebevoll charakterisierenden Schilderungen ziehen auch alle übrigen hervorragenden Musiker des damaligen Leipzig an uns vorüber: der geistvolle, schweigsame Theoretiker Moritz Hauptmann, der rührige Konzertmeister David, der würdige Altmeister Ignaz Moscheles, der rasch beliebte, blondgelockte Däne Niels Gade, der sarkastische Kapell-

meister Julius Rietz, der rücksichtslose Kritiker Hirschbach und andere.

Eine bedeutungsvolle Wendung in der Laufbahn Wasielewskis tritt mit dem Jahre 1850 ein. Im Herbst dieses Jahres hatte Schumann die Stelle eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf angenommen und dort das Engagement Wasielewskis als Primspieler im Orchester durchgesetzt. „Die Direktion der Konzerte," schreibt er an diesen, „wird alles thun, daß wir Sie hierher bekommen, und wie es uns, mich und meine Frau, freuen würde, brauchen wir Ihnen nicht zu sagen." Die Düsseldorfer Geselligkeit, insbesondere in den Malerkreisen, bot viel Anregendes. Aber „die innerlich befriedigendsten und wertvollsten Erlebnisse" knüpften sich für Wasielewski an den regen Verkehr mit dem Schumannschen Künstlerpaar. Schumann sah es gern, wenn Wasielewski täglich gegen 12 Uhr bei ihm vorsprach, um ihn zu einem Spaziergang abzuholen. Wenn Wasielewski Vormittags verhindert war, so holte er das Versäumnis zwischen 5 und 6 Uhr nach, bis zu welcher Zeit Schumann zu arbeiten pflegte, und blieb dann ein Stündchen bei ihm. Bei einer Cigarre teilte Schumann dem jüngeren Genossen mancherlei aus seinem Leben mit. Der tägliche intime Verkehr im Schumannschen Hause brachte Wasielewski auch Frau Klara persönlich näher. Er preist sie als eine „außerordentliche Erscheinung, nicht nur als Künstlerin, sondern auch als sorgende Gattin, Mutter und musterhafte Repräsentantin ihrer Häuslichkeit". Der Enthusiasmus, den ihre Leistungen jederzeit hervorriefen, erfreute sie wohl, gewährte ihr aber an sich allein keine wirkliche Befriedigung. Es gab für sie noch eine höhere

Instanz, und diese Instanz war ihr Gatte. Erst wenn derselbe nach beendigtem Vortrage ihr freundlich zunickte oder zu ihr kam, empfand sie volle Genugthuung. Verhielt sich Schumann aber einmal passiv, so bemächtigte sich ihrer große Niedergeschlagenheit und sie konnte dann Thränen vergießen. Im Jahre 1852 folgte Wasielewski einem Rufe nach Bonn, wo er einen größeren Wirkungskreis, namentlich als Dirigent, vorfand. Schumann verlor ihn sehr ungern. Auch von Frau Klara erhielt Wasielewski einen sehr freundlichen Brief, worin sie ihr und ihres Gatten Bedauern über seine Abreise aussprach. Sie fügte hinzu, daß sie um Schumanns Willen gern auch Düsseldorf verlassen möchte, denn schon war dem Meister der Aufenthalt dort verleidet. Er sah sich bereits um eine andere Stellung um und erkundigte sich brieflich bei dem Kapellmeister Hermann in Sondershausen nach den dortigen Verhältnissen. Gleichzeitig schrieb er an Bruyck: „Nach Wien möchte ich gern, wenn sich dort irgendwie ein Dirigenten-Wirkungskreis vorfände." Schumann blieb indessen in Düsseldorf, da sich ihm keine Aussicht auf eine andere Stellung eröffnete. War es doch nur zu bald bekannt geworden, daß Schumanns stilles, träumerisches Wesen nicht zum Dirigenten tauge. Obendrein steigerte sein Nervenleiden sich in so beängstigendem Grade, daß Schumann in die Heilanstalt zu Endenich gebracht werden mußte. Von dort kam uns die erschütternde Trauerkunde von seinem Dahinscheiden am 26. Juli 1856.

Wasielewski war schon früher mit dem Gedanken umgegangen, eine Biographie Schumanns zu schreiben. Zwei von Schumann eigenhändig geschriebene Hefte mit biogra-

phischen Aufzeichnungen hat er von diesem selbst empfangen. Von Schumanns Verwandten, Jugend- und Studienfreunden erhielt er nun auch eine große Anzahl von Briefen Schumanns und sonstiges Material. So konnte er denn bald diesen reichlich angesammelten Stoff zu seiner Schumann-Biographie verarbeiten, welche rasch drei Auflagen erlebte. Sie ist die erste gewesen und bis heute unentbehrlich geblieben zur Kenntnis Schumanns.

Bald nach dem Erscheinen von Wasielewskis Buch schrieb ich darüber zwei Feuilletons und erhielt von Frau Schumann, die inzwischen in Wien eingetroffen war, nachstehendes vom 15. Januar 1859 datiertes Billet: „Geehrter Herr Doktor! Wollen Sie freundlich entschuldigen, wenn ich Sie hierdurch bitte, mir einige Ihrer schönen Artikel über meinen Mann, von denen man mir so viel erzählt, zukommen zu lassen. Es würde mir eine Freude sein, sie zu lesen, und weiß ich auf andere Weise nicht, sie zu bekommen, als durch Sie selbst. Herr v. Holtei in Graz versicherte mich, daß Sie meine Bitte nicht unbescheiden finden würden. Ich wohne in der „Kaiserin Elisabeth", Weihburgstraße und bleibe noch bis 18. oder 20. hier. Mit freundlichem Gruß verbleibe ich Ihre ergebene Klara Schumann."

Ich beeilte mich, ihr die beiden Aufsätze zu überreichen, nicht ahnend, daß sie in mein Verhältnis zu der verehrten großen Künstlerin einen Mißton bringen würden, welcher lange nachzitterte. Niemals hatte ich an die Möglichkeit gedacht, sie zu verletzen. Ist mir doch häufig zu viel Enthusiasmus für Schumann vorgeworfen worden, niemals zu wenig. Auch jene Artikel waren mit unverhohlener Liebe

geschrieben. In den thatsächlichen Angaben freilich mußte ich mich gewissenhaft an Wasielewski halten, der ja so genau mit Schumanns letzter Periode und mit den Düsseldorfer Verhältnissen vertraut war. So citierte ich denn wörtlich den Satz, daß mit Rücksicht auf Schumanns jede Dirigenten-Thätigkeit lähmendes Nervenleiden seine Enthebung von der Konzert-Direktion im Herbste 1853 beschlossen worden war. Frau Schumann schrieb mir darüber (aus Brünn, 19. Januar 1859) folgenden Brief:

„Geehrter Herr Doktor! Sie wundern sich gewiß, von hier aus diese Zeilen von mir zu erhalten; da ich jedoch in Wien auch nicht so bald Gelegenheit finden dürfte, Sie zu sprechen, so will ich so schnell wie möglich mein Herz erleichtern.

Ich habe Ihren Aufsatz über meinen Mann gelesen, dem man die freundliche Gesinnung für den Verewigten wohl anfühlen kann, um so mehr aber erfüllte es mich mit Schmerz, eine Unwahrheit darin zu finden, die Sie allerdings nicht wissen konnten, jedoch als Freund des Teuern nicht hätten wiedergeben sollen, bevor Sie nicht genauere Erkundigungen darüber eingezogen. Ich meine die Stelle, wo Sie von der Wirksamkeit desselben als Dirigent sprechen und damit schließen, daß man ihn seiner Stelle enthoben. Es ist dies durchaus unwahr. Mein Mann ging damit um, die Stelle freiwillig niederzulegen, als ihn die traurige Krankheit ereilte, aber selbst nach dem stand man in Düsseldorf lange an, einen andern Dirigenten anzustellen, weil man immer hoffte, er werde wieder genesen und dann fähig sein, wieder seine Funktionen zu versehen. Mir zahlte man sogar den Gehalt fort, gewissermaßen um mir zu zeigen,

daß man sich seiner durchaus nicht zu entäußern denkt. War es auch wahr, daß sein ganzes Wesen ein zu tief innerliches war, um ein ausgezeichneter Dirigent sein zu können, so würden Sie doch genauere Nachforschungen über seine Wirksamkeit als solcher überzeugen müssen, daß man noch jetzt mit Enthusiasmus vieler Genüsse gedenkt, die seine Begeisterung dem Publikum in den ersten Jahren, wo er noch kräftig und nicht durch gemeinste Intriguen tief gekränkt, geschaffen. Solche Intriguen aber wurden schon früher gegen Mendelssohn verübt, können also für die Fähigkeiten des Dirigenten keineswegs maßgebend sein. Ich weiß nicht, ob Ihnen diese Irrungen durch Wasielewski gekommen, denn ich las das Buch nie, weil ich der Überzeugung bin, daß ein Charakter wie Wasielewski, dem mein geliebter Mann in seiner unaussprechlichen Milde und Güte nur gar zu viel traute, nie auch nur eine Ahnung haben könne von solch herrlichem Gemüte, noch von seiner schöpferischen Kraft, die zu begreifen er viel zu geringe musikalische Begabung und zu wenig Kenntnisse hat, nicht zu gedenken des mangelnden Gefühles. Ich glaube, so wie ich Sie kenne, keine Fehlbitte zu thun, wenn ich Sie bitte, die Sache in einer Notiz zu berichtigen; ist Ihnen mein Wort nicht genügend, so bin ich bereit, Ihnen schriftliche Beweise von Düsseldorf zu liefern, freilich leidet dann mein Herz länger den schmerzlichen Druck, den teueren Mann mit einer Unehre behaftet zu wissen, die ihm, dem Himmel sei Dank, nie widerfahren. Sie begreifen, daß jede Säumnis, dies zu lichten, mir schwer auf der Seele lastet und entschuldigen daher mein Drängen.

Über manches andere in Ihrem Aufsatze gelegentlich

mit Ihnen zu sprechen, wäre mir erwünscht, ich meine, es müßte mir gelingen, Sie einiger anderer kleiner Ungerechtigkeiten zu überweisen. Glauben Sie mir, ich war nie blind für meinen Mann als Künstler, was ich wohl am deutlichsten dadurch beweise, daß ich, dem Umfange nach, bedeutende Werke aus dem Nachlasse, trotz allen Drängens der Verleger zurückhalte, dennoch bin ich der Überzeugung, daß ihm oft Unrecht geschieht, wenn man seine dritte Schaffensperiode eine herabsinkende nennt — mir scheint sie nur eine hie und da abweichende — doch ich verliere mich zu weit; lieber lassen Sie uns einmal in Ruhe darüber sprechen — richten freilich kann nur die Zeit! Bitte geben Sie mir nur ein paar Worte Antwort betreffs meines Ansuchens und seien Sie freundlich gegrüßt von Ihrer ergebenen Klara Schumann."

Unverzüglich veröffentlichte ich die von Frau Schumann gewünschte Berichtigung, und zwar mit dem Beifügen, daß ich ihre Autorität in allen Schumann betreffenden Thatsachen als entscheidend ansehe. Ich konnte die Bemerkung nicht unterdrücken, wie gut es wäre, wenn sie das nur vom Hörensagen ihr bekannte Buch Wasielewskis zur Hand nehmen und, was unrichtig darin, mir anzeichnen wollte. Gewiß werde man dann in strittigen Fällen ihrem Ausspruch glauben. Alle Verehrer Schumanns müßten ihr Dank dafür wissen, daß sie dem Andenken ihres Gatten zuliebe ihre Wehleidigkeit überwinde und endlich das Buch selbst durchlese. Diese Zumutung und der vielleicht unglücklich gewählte Ausdruck „Wehleidigkeit" — ich wüßte auch heute keinen anderen — hat leider Frau Schumann in heftige Aufregung versetzt. Das wurde mir von ihren

Freunden sehr nachdrücklich mitgeteilt. Der so schmerzlich geprüften edlen Frau eine Ungerechtigkeit aus Liebe verübeln zu wollen — von dieser noch schlimmeren Ungerechtigkeit wußte ich mich frei. Trotzdem durfte ich fürchten, mein Besuch werde ihr jetzt nicht willkommen sein. Nur meine Berichte über ihre gleichzeitig in Wien gegebenen Konzerte sollten sie überzeugen, daß ich in der Verehrung für Schumann und für sie selbst niemandem nachstehe. Das mochte sie milder gestimmt und zu nachstehendem Briefe an mich (vom 7. Februar 1859) veranlaßt haben:

„Geehrter Herr Doktor! Von Herrn v. Schmuttermeyer erfahre ich heute, daß Mißverständnisse verschiedener Art sich zwischen uns gestellt. Solche auf sich beruhen zu lassen, ist nicht meine Art: ich spreche mich lieber offen aus, wie ich's meine. Sie haben sich über mein Schreiben von Brünn aus gekränkt — ich glaubte Ihnen durch dasselbe einen Beweis meines Vertrauens zu geben. Ich schrieb Ihnen über Wasielewski, ich zeigte Ihnen mein Herz voll des Schmerzes über die dem Teueren widerfahrene Ungerechtigkeit, und Sie antworten mir — und nannten meine Empfindungen „Wehleidigkeit“. Bei ruhiger Überlegung müssen Sie doch zugeben, daß dies verletzend für mich sein mußte und mir höchst unerwartet käme, weil ich mich der Hochschätzung Ihrerseits versichert hielt, wenngleich Sie sich immer ferne hielten, was mir aufrichtig leid that, und um so mehr, als auch mein teurer Mann Sie so hochschätzte. Haben Sie von meiner Seite mehr Aufforderung, mich zu besuchen, erwartet, so war es sicher nur Zurückhaltung, die man einer Frau wohl verzeihen kann. Habe ich mich nicht

dankend gegen Sie ausgesprochen, daß Sie sich immer so wohlwollend über mich geäußert, so war auch dies Zurückhaltung, ich hätte Ihnen meine Freude darüber geradezu am dritten Orte aussprechen müssen. Daß ich aber Ihre Gesinnung für mich kannte und wert hielt, bewies ich durch meinen vorigen Brief, und dieser mag Ihnen ein Beweis sein, wie sehr ich überzeugt bin, daß Sie mir nicht haben weh thun wollen. Hätte ich Sie zuweilen bei mir gesehen, was mir eine wahre Freude gewesen wäre, ich glaube, es wäre alles nicht so gekommen. Offenbar haben auch Leute sich bemüht, Ihnen eine solche Idee von mir beizubringen, wie es solche ja genug hier giebt. Vielleicht spreche ich Sie einmal in Ruhe, und ich denke, was noch zwischen uns Irrtümliches waltet, wird dann bald geschlichtet sein. Sie freundlichst grüßend verbleibe ich Ihre ergebene Klara Schumann."

Dankbar ergriff ich die versöhnend mir gereichte Hand und habe seither Frau Klara, der zu begegnen mir noch oft vergönnt war, stets gleich freundschaftlich gefunden bis an ihr Ende. Ihre Briefe habe ich hier mitgeteilt, weil sie mir zur Geschichte Robert und Klara Schumanns zu gehören scheinen. Sie können heute, nach 40 Jahren, niemanden mehr verletzen. Ebenso wenig vermögen sie die anerkannten Vorzüge der Schumann-Biographie von Wasielewski zu tilgen oder zu vermindern. Seine nachgelassenen „Lebenserinnerungen" enthalten, wie wir gesehen, so viele neue schöne Beweise seiner Pietät und Verehrung für Schumann, daß sie wohl auch Frau Klara zu Gunsten des Verfassers umstimmen konnten, wenn sie das Buch noch erlebt hätte.

Neue Bücher über Liszt und Wagner.

Fr. David Strauß in seiner Biographie Ulrichs von Hutten und Friedrich Vischer in seiner Kritik dieses Buches haben gezeigt, daß ein Biograph, bei aller Wärme für seinen Helden, doch nicht blindlings und kopflos in ihm aufgehen dürfe. Er müsse mit ruhigem Blute und weiser „Ironie“ über seinem Gegenstand stehen. Gegen dieses Gesetz verstoßen zumeist die Musiker-Biographen; nicht die älteren, wie Otto Jahn, Thayer, Max v. Weber wohl aber die neuesten. Wenn wir behaupten, daß Liszt und Wagner von ihren Biographen zu Halbgöttern erhoben werden, so sagen wir wirklich nur die halbe Wahrheit. Die Vergötterung arbeitet natürlich am handgreiflichsten nach der Seite hin, wo der Held sie am nötigsten hat. Also bei Wagner nach der rein menschlichen, bei Liszt nach der schöpferischen. Wagners Ruhm als Tondichter ist zu fest begründet, als daß seine Verteidigung heute eines besonderen Kraftaufwandes bedürfte; dafür wird die Schönfärberei seines Charakters mit heuchlerischer Emsigkeit betrieben und Wagner als der uneigennützigste Mensch, der hilfreichste Kollege, der treueste Gatte, der verläßlichste Freund geschildert. Die Liszt-Biographen arbeiten in entgegengesetzter Richtung. An Liszts edlem Charakter nagt kein Zweifel; wer je mit ihm persönlich oder auch nur mit seinen gesammelten Briefen verkehrt hat, der kennt und verehrt ihn als stets hilfreichen, selbstlosen, warmherzigen Menschen. Da muß

denn in der Vergötterungs-Biographie die andere Wagschale ausreichend belastet und Liszt als einer der größten Tondichter aller Zeiten dargestellt werden. Dahin strebt unter anderm das neueste von Herrn Ed. Reuß verfaßte Buch.*) Thatsächlich Neues haben wir nicht daraus erfahren. Über Liszts Lebensgang, insbesondere seine glorreiche Virtuosen-Laufbahn, benützt der Verfasser die bekannten Quellen; aus Eigenem spendet er uns seine schrankenlose Bewunderung der Lisztschen Kompositionen. Das ist sein gutes Recht, so lange er nur seine persönliche Meinung äußert. Aber ungerecht und obendrein geschmacklos ist es, wenn er in Bausch und Bogen jede abweichende Ansicht über Liszts Kompositionen als Borniertheit und gehässige Parteilichkeit brandmarkt. Gleich in dem Vorwort schlägt er einen gereizt polemischen Ton an und klagt, daß Liszts edelste Absichten verkannt, sein hochbedeutendes Schaffen verhöhnt werden. Ich weiß nicht, worauf gerade Herr Reuß den Anspruch auf Unfehlbarkeit gründet, gegenüber Männern wie Ferdinand Hiller, Ehlert, Hauptmann, Otto Jahn, Fr. Hinrichs und so vielen anderen, welche persönlich Freunde und Verehrer des Komponisten, aber nicht seiner Kompositionen waren. Es ist unsinnig, da von Neid und Feindseligkeit zu sprechen. Kaum hat je ein Künstler so günstiges Vorurteil, so enthusiastische Sympathie für sich gehabt wie Franz Liszt, da er nach seiner unvergleichlichen Virtuosen-Laufbahn mit großen Orchester- und Chorwerken hervortrat. Alle Konzertvereine beeilten sich, dieselben

*) „Franz Liszt.“ Ein Lebensbild von Eduard Reuß. Fünfter Band des Sammelwerkes „Männer der Zeit“. Dresden und Leipzig, 1898.

würdig aufzuführen; das Publikum, überall nur aus Bewunderern Liszts bestehend, lauschte ihnen mit froher Erwartung. Wenn gleichwohl die Kompositionen des allgemeinen Lieblings nur laue Aufnahme fanden und trotz der „Liszt-Vereine" immer seltener auf den Programmen erschienen, so muß die Schuld doch nicht allein an dem Publikum und der Kritik gelegen haben.

Sehr irrtümlich rechnet es Herr Reuß zu den besonderen Verdiensten Liszts, daß er „für die Kompositionen Chopins und Schumanns, die noch kaum dem Namen nach bekannt waren (!), gewirkt und diese damit vor dem Fluche des Verkanntwerdens zu ihren Lebzeiten bewahrt habe." Chopin hat für seinen Ruhm am besten selbst gesorgt, und was Schumann betrifft, so ist er von Liszt total ignoriert worden. Das hat Liszt selbst mit rühmenswerter Aufrichtigkeit öffentlich und reuig eingestanden. Ebenso falsch ist Reuß' Behauptung, daß gleich anfangs alle „europäischen Konzertthüren sich vor Liszts Werken verschlossen haben, weil seine bisherigen guten Freunde, denen er zu groß geworden, gegen ihn auftraten".

Die Bewunderung des Verfassers beginnt natürlich gleich bei Liszts Opus 1 (den 24 Etuden) und steigert sich mächtig bei den „Apparitions", deren dritte Nummer bekanntlich einem köstlichen Walzer von Schubert ihren Reiz verdankt. „Wohl haben die Raben, die Eulen und die Geier" (Reuß möchte auch den milden Schumann dazu zählen) „Liszt umkreist und mit gieriger Wut auf seine Vernichtung gewartet, aber aus dem Staube, in dem er wie einst Mazeppa niederstürzen sollte, hat er sich erhoben als König u. s. w." Natürlich muß Herr Reuß auch einen

Stein auf die unglückliche Gräfin d'Agoult werfen, wie dies bei den hypnotisierten Liszt-Anbetern Mode geworden. Von ihr, die alles verlassen hat, um in leidenschaftlicher Hingebung Liszt zu folgen, heißt es: „Sie verstand ihm durch ihr melancholisches Wesen eine Schlinge zu legen, in die er hineingeraten mußte. Liszts Zurückhaltung reizte die Gräfin, diesen Eroberer der ganzen Kunstwelt zu ihren Füßen zu haben."

Liszt hat für seine Konzertvorträge virtuose Klavierstücke geschrieben, die man effektvoll, glänzend, interessant nennen kann, denen aber kein Einsichtsvoller eine bleibende hohe Bedeutung zuspricht. Um die große Mehrzahl derselben kümmert sich thatsächlich kein Mensch mehr, seitdem sie nicht mehr Liszt selber spielt. Aber welchen Opferrauch entzündet Herr Reuß vor der Robert-Phantasie! Nicht Meyerbeer, sondern erst Liszt habe den Themen „ihre richtige tiefe Bedeutung gegeben und den ganzen dämonischen Zauber hervorgerufen, den der Robert selbst nicht enthält". Der Verfasser entdeckt darin „ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, wie ein solches die größten Kontrapunktiker nicht besser geschrieben haben". Und dieser blindbegeisterte Liszt-Schwärmer klagt über „die blinde Begeisterung Otto Jahns für Mozart"!

Sprichwörtlich war der ans Kindische grenzende Liszt-Enthusiasmus der Berliner im Jahre 1842. Diese tolle Schwärmerei mußte endlich einen Rückschlag erfahren und von dem ruhigen Teile der Presse belächelt werden. Nach Herrn Reuß hat diese Presse, welche den Berlinern ihre warmen Gefühle für Liszt zuletzt verleidete, sich einen unheilvollen Fehler zu schulden kommen lassen. „Sie vereitelte,

daß Berlin der Ausgangspunkt für die Entwickelung der Musik in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geworden ist." Dieser Ausspruch ist bezeichnend für die geschichtliche Auffassung des Herrn Reuß. Nach seiner Begeisterung über Liszts Klavierstücke kann man sich ungefähr ausmalen, welches Delirium den Autor angesichts der symphonischen Dichtungen befällt. Man lese den Abschnitt über die Faust-Symphonie und speciell über den dritten Satz, den „Mephisto", welcher die Themen Fausts und Gretchens höhnisch verunstaltet — ein unmusikalisches, widermusikalisches Verfahren, wenn es je eines gab. Dieser dritte Satz bildet nach E. Reuß „nicht bloß ein, sondern das Meisterwerk musikalischer Charakterzeichnung; es giebt kein anderes, das ihm an die Seite gestellt werden könnte". Selbstverständlich kann Herr Reuß sich nicht entgehen lassen, neben Liszts Symphonie „die als Ganzes und namentlich im Schlußchor ganz verfehlte Faust-Musik Schumanns" zu verwerfen. Gounods Faust vollends habe „noch viel schlimmeres Unheil als der Schumannsche angerichtet".

Auch Hanns von Bülow, der doch mehr als irgend ein anderer Künstler für die Verbreitung Lisztscher Kompositionen gethan, bekommt am Ende des Buches noch eine schlechte Note, „weil er, anstatt seine Stellung in Hannover zu benützen, um seine alten Glaubenssätze weiter zu verkündigen, den verglimmenden Funken der Brahms-Verehrung zu einer neuen Flamme angefacht hat". Herr Reuß bezweifelt sogar, daß Bülows Eintreten für Brahms ganz ehrlich und aufrichtig gemeint war. Wer auch nur einige von Bülows intimen Briefen an Brahms und über

Brahms gelesen hat, könnte den Verfasser über diesen Punkt vollständig beruhigen. Die Wendung vom Liszt-Kultus zu Brahms ist nur zu leicht erklärlich. Umgekehrt wird man aber schwerlich einen hervorragenden Musiker citieren können, der von Brahms sich zu Liszt bekehrt hat.

Wenden wir uns von dem jüngsten Liszt-Schwärmer zu dem neuesten Wagner-Enthusiasten. Die hellen Trompetenstöße, mit welchen Mr. Téodor de Wyzewa*) seine lange Abhandlung eröffnet, gelten aber nicht Wagner, sondern dessen Biographen und Ausleger Herrn Houston Chamberlain. Die beiden ersten Kapitel sind gänzlich der Verherrlichung Chamberlains gewidmet. Das erspart uns eigentlich, weiter zu lesen, was Mr. de Wyzewa selbst über Wagner vorbringen werde. Der Pole und der Engländer, sie sind eins in grenzenloser Anbetung Wagners. In Auerbachs Keller, Leipzig 1884, treffen sich die beiden Bayreuthpilger, zehn Jahre bevor Chamberlain, nach Wyzewas Versicherung, „in ganz Europa der unbestrittene Meister der Wagner-Litteratur geworden". Chamberlains Buch „Le drame Wagnérien" sei nach Jahresfrist bereits klassisch geworden in Deutschland und habe alle anderen Werke über Wagner überflüssig gemacht. (Armer Glasenapp!) „Wenn ihr Wagners Werke nicht kennt, Chamberlain allein wird sie euch kennen lehren; und wenn ihr sie schon kennt, so wird Chamberlain eure Kenntnis vollenden." Natürlich feiert der Verfasser den „Tristan"-Komponisten als specifischen Dramatiker. Allein in welche Widersprüche gerät ein

---

*) Téodor de Wyzewa, „Beethoven et Wagner". (Paris, 1898. Librairie académique.)

dilettantischer Schwärmer! Wyzewa gesteht (pag. 125), daß eine Beethovensche Sonate — von einer Mozartschen Oper oder von „Fidelio“ ganz zu schweigen — ihm einen stärkeren dramatischen Effekt mache, als die „Meistersinger“! Er findet in jenen „mehr wahres Leben und tiefere Leidenschaft“. Im nächsten Kapitel bespricht der Verehrer Chamberlains dessen zweites Buch: „Richard Wagner.“ (1896), ein wahres Festgeschenk mit eben so viel Illustrationen als Text und zwanzig Wagner-Porträts. Vergleicht man die früheren Wagner-Bildnisse Lenbachs von 1874 mit den letzten von 1883, so werde man inne, „daß der Held ein Gott geworden“. Wenn aber Wagner ein Gott ist, so versteht es sich von selbst, daß seine Jünger Heilige werden. Also zum Beispiel Herr von Wolzogen, welchem ein eigenes Kapitel gewidmet ist. „Wolzogen nimmt in der Wagnerschen Kirche eine ähnliche Stelle ein, wie der auferweckte Lazarus in der ersten Kirche Jesu. Er ist das lebende Zeugnis für das Wunder. Von Wagner ist er erweckt worden, nicht vom Tode, aber aus der schlimmeren Finsternis des Anti-Wagnerismus. Er stand auf, wanderte gegen Bayreuth, und den ganzen Weg entlang pries er den neuen Gott, der ihn gerufen. Seine Eltern, seine Jugendfreunde, sogar die Philologie hat er verlassen, um sich in Bayreuth neben Wagners Hause anzusiedeln. Da wurde er des Meisters getreuer Apostel und rief dessen vegetarianische Lehre ins wirkliche Leben.“ (Das heißt: er nährte sich und seine Mitapostel von Gemüse, während der Meister unentwegt bis an sein Ende Fleisch aß.) „Wolzogen rührt sich nicht weg von Bayreuth, so völlig versunken ist er in den Kultus seines Heilands!“ Das ist ja alles

höchst erbaulich. Aber einige Zweifel streichen dennoch über Herrn Wyzewas Glauben an den ewigen Bestand seiner Kirche. Er klagt, daß die Adepten der Wagnerschen Kirche, Herr von Wolzogen mag thun, was er will, von Tag zu Tag seltener werden. Schon bilden die Nordamerikaner die Majorität in Bayreuth, bald werden es die Südamerikaner, und schließlich wird der reine Thor vor einem Parterre von Negern singen!

Aus Wolzogens Buch citiert der Verfasser einen höchst auffallenden Ausspruch Wagners: „Ich bin in der Instrumentierung ein Reaktionär; ich gehe nicht weiter als Beethoven." Sollte Wagner wirklich so gesprochen haben, so sind seine Worte durch die That widerlegt. Man denke nur an das Orchester des Walkürenrittes, des Feuerzaubers, an die sechs Harfen im Rheingold, an die von Wagner eingeführten Tuben u. s. w. Kein Vernünftiger wird ihm daraus einen Vorwurf machen; eine fortgeschrittene Zeit braucht größere Mittel und eine kompliziertere Technik. Wenn Wagner blendende dramatische Wirkungen, wie den „Feuerzauber" erreichen wollte, so konnte er nicht bei Beethovens Orchester stehen bleiben. Entscheidend ist, daß er den gewollten überwältigenden Effekt wirklich erreicht hat mit den neuen Mitteln. Auch Mozart ist über die Gluckschen Instrumentierung, Beethoven über Haydns weit hinausgegangen. Ebenso Wagner über das Orchester nicht bloß Beethovens, sondern sogar über das von Berlioz.

Das Interessanteste an dem Buche unseres Wagnerschwärmers ist das Schlußkapitel: ein Hymnus auf — Mozart! Im Jahre 1897 (das Datum ist wichtig) hält Wyzewa in Paris einen Vortrag und eröffnet ihn mit dem Be-

kenntnis, er sei in der Musik, in der Malerei und ein wenig auch in der Litteratur „profondément, passionnément réactionnaire". Nicht als ob er theoretisch die Verdienste der gegenwärtigen Musik leugnen wolle; aber er habe für die neuen Bestrebungen alles Interesse verloren; selbst Wagner übe nicht mehr auf ihn die frühere starke Wirkung. „Die Nervositäten Tristans und Isoldens rühren mich nicht mehr wie einst, noch mag ich mir durch vier Abende hintereinander von zehn Personen die Geschichte von einem Ring, zwei Zwergen und einem großen Schloß erzählen lassen. Was mich heute noch an Wagners Musik rührt, das ist eigentlich die Erinnerung an meine eigene Jugend, an 10, 15 Jahre meines Lebens, in welchen Wagner mich entzückt hat. Noch vor wenigen Wochen war ich in Bayreuth. Gleich vielen von den früheren Freunden fühlte ich mich dort enttäuscht, obwohl die Sänger und das Orchester eben so gut waren wie früher. Woran lag die Schuld? Ich habe mich in klassische Musik vertieft und bin jetzt unfähig, eine andere zu lieben. Mozart!" Der Verfasser betitelt seinen Aufsatz: „Un Mozart inconnu" und will damit sagen, daß (mit einziger Ausnahme des „Don Juan") Mozart in Paris so gut wie unbekannt, aus dem musikalischen Gesichtskreis der Franzosen verschwunden sei. Da Mozart allgemein anerkannt und berühmt ist, so bemüht sich niemand, ihn aufzuführen; er, der größte aller Tondichter, sei heute vielleicht der unbekannteste. „Ich aber," schließt der Verfasser, „vermag es gar nicht auszudrücken, welche unerschöpfliche Quelle von Trost und süßem Vergessen diese Musik für mich geworden seit dem Tage, wo ein wahres Wunder sie mir entdeckt hat."

Mr. de Wyzewa ist nicht der erste, noch weniger der letzte, dem es also ergangen ist. Das Wort: „on revient toujours à ses premiers amours“ gilt nicht immer für den Musikfreund. Richard Wagner hieß die erste Liebe Wyzewas und wohl der meisten seiner Zeitgenossen; nicht zu ihr kehren sie in späteren Jahren zurück, sondern zu der Liebe ihrer Väter: zu Mozart und Beethoven, Weber und Schubert.

Als eine mit gespannter Neugierde erwartete Novität nennen wir schließlich die Briefe Franz Liszts an die Fürstin Karoline Wittgenstein. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.) Es ist der vierte Band Liszt-Briefe, den wir dem Sammelfleiß der La Mara verdanken. Wer in beispiellos bewegtem, ja gehetztem Leben eine so riesige Korrespondenz wie Liszt geführt hat, von dem können der inhaltreichen, bleibend wertvollen Briefe nur wenige sein. Schon an den Briefen Hanns v. Bülows mußte ich die maßlose Verschwendung in der Herausgabe von intimen Mitteilungen beklagen, von denen heute schon die Hälfte niemanden interessiert — und erst in zwanzig, in vierzig Jahren! Von Liszts Briefen — es sind bereits vier Bände erschienen — scheinen mir gerade diese an die Fürstin gerichteten am wenigsten geeignet, einen ernsten Leser anhaltend zu fesseln, mag dieser noch so sehr eingenommen sein von Liszts Künstlerruhm und geistvoller Persönlichkeit. Viel bedeutender ist sein Briefwechsel mit Wagner, mit Bülow, mit der ungenannten „Freundin“ und anderen. Und doch urteilte seinerzeit Herman Grimm: „In den unendlichen Mitteilungen, die zwischen Liszt und seinem Lieblingsschüler (Bülow) hin und her fliegen, habe ich

nichts gefunden, was mehr als die Dauer weniger Augenblicke beanspruchte." Die vorliegende Sammlung von 361 Briefen umfaßt die Zeit von 1847 bis Ende 1859, dürfte also, da Liszt und die Fürstin noch ein Vierteljahrhundert länger gelebt und geschrieben haben, ausgiebige Fortsetzungen erhalten. Außer dem deutschen Titelblatt und dem Vorwort von La Mara ist das ganze Buch in französischer Sprache. Der Inhalt von Liszts Briefen — die Antworten der Fürstin fehlen leider — ist durchaus tagebuchartig, aphoristisch. In fliegender Eile berichtet er, was er den Tag über gethan oder erlebt, wen er besucht oder empfangen habe, wie sein letztes Konzert ausgefallen, wann und wo das nächste stattfindet, welche Journale ihm günstig, welche ungünstig sind u. s. w., ohne ein Atemholen zu ruhigem Urteil oder behaglicher Schilderung. Über diese Eilfertigkeit und Nachlässigkeit seines Schreibens entschuldigt er sich selbst bei der Fürstin: „Impossible de relire mes lettres!" Das Fragmentarische, Überstürzte von Liszts Mitteilungen ist also sehr begreiflich. Unbegreiflich aber, wie eine feingebildete Schriftstellerin wie La Mara diese Briefe in ihrem Vorworte „ein schriftstellerisches Kunstwerk" nennen kann! Für die Fürstin Wittgenstein waren sie gewiß unschätzbar. Die Zärtlichkeit und Schwärmerei, mit welcher der Heißgeliebte zu ihr spricht, hat etwas Rührendes:

„Je me mets à genoux près de vous, et y resterai." „Laissez-moi m'abimer en vous et m'y reposer, c'est ma seule destinée et elle sera glorieuse avec la bénédiction de Dieu." „Soyez et ma grâce et mon salut!" „Vous êtes pour moi l'ange de la miséricorde céleste et désormais je mourrai en paix, en bénissant votre nom!" „Bonjour mon bon ange! On vous aime et vous adore du matin au soir et du soir au matin." „Tout ce que j'ai de coeur

et d'âme, de foi et d'espoir n'est qu'en vous, par vous et à vous. Puisse l'ange de Seigneur vous conduire, ô vous qui êtes ma radieuse étoile du matin!" „Je baise vos chers petits pieds!" „Mon âme se fond en la vôtre, brisée et délatée dans l'infini de l'amour, de l'adoration, de l'extase!"

Und so geht es fort, fast in allen Anfangs- und Schlußzeilen an seine „très infiniment chère Unique". — Ein Rosenbeet, auf welchen Tropfen von Weihwasser glänzen.

Billroth über Musik.*)

„Mein kleines Opus ist hoffentlich kein Klecks auf meinen chirurgischen Namen. Das Publikum kennt viele Kinder aus meiner legitimen Ehe und hat sie über mein und ihr Verdienst gütig aufgenommen; vielleicht wird es neugierig sein, auch dies Kind meiner Alterslaune anzusehen." Diese so bescheiden und humoristisch ausgesprochene Erwartung Billroths hat sich jetzt schon reichlich erfüllt. Die allgemeine Zuversicht, von dem berühmten Arzt auch über Musik Bedeutendes zu hören, hat durch sein nachgelassenes Buch keine Enttäuschung erfahren, obgleich es eigentlich ein Torso geblieben ist. Welch intensiv musikalische Natur Billroth gewesen, das weiß man freilich nirgends so gut wie in Wien. Man mußte ihn selbst Klavier spielen hören, ihn bei seinen häuslichen Musik-

*) „Wer ist musikalisch?" Nachgelassene Schrift von Theodor Billroth. Herausgegeben von Ed. Hanslick, Berlin, bei Gebrüder Paetel, 1896. Zweite Auflage.

abenden oder im Konzertsaal beobachtet, seinem treffenden Urteile gelauscht haben, um sofort zu fühlen, daß man nicht einem Dilettanten gegenüberstand. Billroths Verhältnis zur Musik reichte weit hinaus über das fröhliche Genießen und talentvolle Reproduzieren. Sein energischer, in streng naturwissenschaftlicher Methode geschulter Geist begnügte sich auch in der Tonkunst nicht mit oberflächlichem Erkennen. Durch seine Doppelstellung als gründlicher Musiker und genialer Physiolog schien er auch in ganz einziger Weise berufen, das geheimnisvolle Grenzgebiet zu beleuchten, auf welchem musikalische Wirkungen mit unserem Nervenleben zusammenstoßen. In den letzten Lebensjahren drängte es ihn, seine oft durchdachten Ideen über Musik zu ordnen und zu fixieren. Im Herbst 1890 begann Billroth seine „Anatomisch-physiologischen Aphorismen über Musik" niederzuschreiben, welchen er schließlich den Titel „Wer ist musikalisch?" gab. Die Arbeit, welche immer nur stückweise, in den Universitäts-Ferien, wieder aufgenommen werden konnte, hatte einen sehr rhapsodischen Fortgang. Das letzte Kapitel schrieb Billroth kurz vor seinem Tode, anfangs Januar 1894, in Abbazia. Es war ihm nicht vergönnt, dem Buche jene Vollständigkeit und formale Abrundung zu geben, die er ohne Zweifel im Sinne hatte. Nur die beiden ersten Kapitel hat er selbst als druckfertig bezeichnet; das dritte, vierte und fünfte stehen ihnen jedoch in keiner Weise nach, ja sie scheinen mir noch reicheren Inhalts und frischer, lebendiger in der Ausführung. Die beiden letzten Kapitel sind „Skizzen" — Skizzen von genialer Hand.

Als Billroth sich die Frage stellte: „Wer ist musi-

kalisch?" wußte er auch, daß eine gründliche Antwort ziemlich weit zurückgreifen müsse zu den Quellen unserer Tonempfindungen überhaupt. Die beiden ersten Kapitel seiner Abhandlung sind demnach vorwiegend physiologischen und anatomischen Inhalts; sie bilden die Brücke zu den im engeren Sinne musikalischen Betrachtungen der späteren Kapitel. Billroth behandelt zuerst den Rhythmus als ein wesentliches, mit unserem Organismus innig verbundenes Element des Musikalischen. Rhythmische Bewegungen gehören zu den wichtigsten, zum Leben nötigsten Eigenschaften unseres Körpers: der Rhythmus des Atmens, des Herzschlages. „Das Herz schlägt von dem ersten Moment seiner Thätigkeit an den Takt zu dem Trauermarsch, der uns das ganze Leben hindurch zum Grabe leitet." Die ziemlich allgemein verbreitete Annahme, daß jedem Menschen das Gefühl für Rhythmus angeboren sei, hält Billroth für irrig; er weiß aus Erfahrung, daß es Menschen giebt, denen das rhythmische Marschieren ebensowenig beizubringen ist, wie das rhythmische Singen.*) Menschen, denen das rhythmische Gefühl nicht angeboren und auch nicht beizubringen ist, müssen absolut unmusikalisch sein, denn die Fähigkeit, die rhythmische Gliederung der Töne zu einer Melodie aufzufassen, ist die erste Bedingung zum Er-

*) Das bestätigen verschiedene von Billroth mitgeteilte Berichte von Officieren deutscher, böhmischer, ungarischer nnd polnischer Regimenter. Sie stimmen in der Hauptsache darin überein, daß es Rekruten giebt, die nie im Takt marschieren lernen; diese sind nur als Wärter, Handwerker u dergl. zu verwenden oder werden zur Kavallerie transferiert. Es giebt sehr Ungeschickte, welche erst in acht bis zehn Wochen, Ungeschickte, welche erst in vier bis sechs Wochen marschieren lernen, aber in der Truppe immer als schlecht marschierend kenntlich sind und dieselbe verunstalten. Es sind ungefähr 20 bis 30 Procent, zumal unter den Soldaten aus den Gebirgsländern.

fassen von Musik. Dadurch, daß das aufmerksame Verfolgen von rhythmischen Gehörs- und Gesichtswahrnehmungen und die rhythmische Bewegung des eigenen Körpers den meisten Menschen Vergnügen bereitet, wird der Rhythmus zu einem wichtigen ästhetischen, zumal musikalischen Element. Wir können ihn mit drei Sinnen zugleich wahrnehmen: wir können ihn hören, sehen und in unseren Muskeln fühlen. Billroth geht dann auf die Anatomie und Physiologie des Hörapparats des Menschen über und gelangt zu dem Schluß, daß zwar das Wesen des Musiksinns im Gehirn liegt, daß aber auf alle Fälle ein gesundes Gehörorgan eine wesentliche Bedingung ist für die Entwickelung der Tonempfindungen, des Musiksinns. Sehr früher Verlust des Gehörs muß den Musiksinn nach und nach vollständig ertöten. Beim Erlöschen des Gehörs im späteren Lebensalter ist, wenn das Spiel mit den aufgenommenen Klängen einigermaßen lebhaft und intensiv war, die Menge der fest eingeprägten Erinnerungsbilder eine so große und das willkürliche Hervorrufen derselben ein so leicht und rasch vor sich gehender Prozeß, daß es der von außen angeregten Tonwahrnehmungen nicht bedarf, um eventuell neue Kombinationen von Tonbildern zu gestalten. (Beethoven.)

Von den physiologischen Betrachtungen führt uns das dritte Kapitel zum eigentlich Musikalischen, zur Tonkunst. Eine scharfe Grenze läßt sich da freilich ebensowenig wie zwischen Körper und Seele ziehen. Die Seele ist nach unseren heutigen Anschauungen vom Körper nicht zu trennen, und die Vorgänge auf ihrem Gebiete bilden somit einen sehr wesentlichen Teil der Physiologie. Die Seele ist

abhängiger vom Körper, als der Körper von der Seele. Was wir Wahrnehmen, Denken, Vorstellen, Bewußtsein nennen, kann ohne Gehirn nicht entstehen, nicht bestehen. Als die physiologischen Grundbedingungen für das, was wir jetzt „musikalisch" nennen, präcisiert Billroth: das Gefühl für Rhythmus und die Wahrnehmungsfähigkeit von verschiedenen Tonhöhen, Tonklängen und Tonstärken, sowie die Unterscheidungsfähigkeit dieser Töne bei raschem Wechsel und beim Zusammenklingen. Aber nicht jeder Mensch, der diese Eigenschaften besitzt, ist deshalb schon als „musikalisch" zu bezeichnen. Was das rhythmische Gefühl betrifft, so giebt es Menschen, wenn auch bei Kulturvölkern selten, denen es gänzlich fehlt. Viel häufiger findet man Menschen, denen es nicht möglich ist, einen vorgesungenen Ton genau nachzusingen; auch solche, die selbst für größere Tonintervalle, ja sogar dafür, ob ein Ton im Verhältnis zu einem anderen höher oder tiefer ist, keine bewußte Empfindung haben. Ja es giebt eine vollkommen psychische Gleichgültigkeit gegen alle Tonwahrnehmungen, zumal gegen Zusammenklänge, eine Art harmonischen Nihilismus, eine harmonische Taubheit. Billroth belegt diese Behauptung mit einigen merkwürdigen Beispielen aus seiner eigenen Erfahrung. Er erzählt: „Einem meiner Freunde, der gern Gesang hört und der seine musikalische Frau auch wohl zuweilen in ein Konzert begleitet, fehlt jede Empfindung für das Angenehme oder Unangenehme des Zusammenklanges von Tönen. Er hat keinen andern Eindruck von dem Anschlagen eines Dreiklanges, als von dem gleichzeitigen Anschlagen fünf nebeneinander liegender Töne. Ich spielte ihm die Melodie: „Wir winden dir den

Jungfernkranz" in Fis-dur auf dem Klavier vor und begleitete sie mit der linken Hand in F-dur. „Das ist aus dem Freischütz," sagte er; ich behielt nun die F-Begleitung in der linken Hand bei und spielte die Melodie in G-dur. „Bemerken Sie keinen Unterschied?" fragte ich. Er besann sich und sagte: „Ich glaube, das erste Mal hat es mir besser gefallen." — Wenn man bedenkt, daß es in einem großen Konzertsaale hundert oder noch mehr Zuhörer und Zuhörerinnen giebt, welche auf diesem Standpunkt stehen, und daß es noch viel mehr Menschen giebt, welche bis auf eine Terz alles für einen Ton halten, so daß es für sie innerhalb einer Oktave höchstens vier leidlich unterscheidbare, Töne, ein unrein Spielen oder Singen überhaupt nicht giebt, so ist das wohl ein etwas schauerliches Gefühl — für die Künstler: Verlorene Liebesmüh'. Bei meinem Freunde war doch ein musikalisches Moment vorhanden, nämlich das Gedächtnis für das Rhythmische: er erkannte die Melodie, als aus dem „Freischütz" entnommen, wieder. Aber auch dies Gedächtnis kann ganz fehlen, und doch wird Klavier gespielt. Ein junges Mädchen, das schon zwei Jahre lang Klavierstunden gehabt hatte, übte seit drei Wochen ein Stück von Mozart und hatte es so weit erlernt, daß sie es nun dem Lehrer vorspielen sollte. Sie kam etwas zu spät zur Stunde und fand den Lehrer am Klavier sitzend und spielend. Als er sich nicht stören ließ, fragte sie: „Was spielen Sie denn da?" Der Lehrer wendete sich verwundert um und sagte: „Das ist ja das Stück, welches Sie mir heute vorspielen sollen." — „So, so!" Sie spielte nun das Stück ohne Fehler vor, und die Stunden wurden fortgesetzt.

Wer ist musikalisch? Billroth gesteht, daß die Antwort auf diese scheinbar so einfache Frage eine schwierige und höchst komplizierte ist. Es giebt verschiedene Grade (oder „Arten") des Musikalischseins, weil die Tonkunst aus verschiedenen Momenten zusammengesetzt ist, aus dem Rhythmischen, dem Melodischen und dem Harmonischen, und in jedem dieser Momente wieder rein Technisches und eigentlich Ästhetisches liegt. Je mehr man darüber grübelt, um so verwickelter wird das, was man heute unter Musik versteht. Billroth will der Lösung näher kommen, indem er untersucht, wie unsere heutige Tonkunst entstanden ist. Wir müssen hier über die interessanten Untersuchungen hinwegeilen, welche Billroth über die Entstehung unseres Musiksystems, über Dur- und Moll-Tonarten, über die Entwickelung der Polyphonie, endlich über die Begriffe Konsonanz und Dissonanz anstellte. Das vierte Kapitel („In welcher Weise wirkt die Musik auf uns?") bewegt sich inmitten unserer lebendigen Musik. Es charakterisiert verschiedene Tondichtungen und die hervorragendsten Komponisten, dürfte daher das größere musikliebende Publikum am meisten interessieren. Auch tritt uns Billroth, der Mensch, hier am persönlichsten gegenüber, z. B. wenn er sagt: „Die reine Schönheit einer Instrumentalmusik kann auf einen musikalischen Menschen ohne irgend welche Associations-Vorgänge derart körperlich wirken, daß er, wie etwa bei rührenden Scenen im Theater, nicht mehr im stande ist, zu sprechen, bis Thränen ihn aus diesem fast peinlichen Zustand eines höchsten Glücksgefühls erlösen. Ich habe das oft an mir erfahren und mich im Konzert vor meinen Nachbarn dieser Weichlichkeit geschämt, die ich

doch auch wieder nicht missen möchte; man weiß eigentlich nicht, ist es Freud oder Leid, was man dabei empfindet." Hier kommt Billroth auf die Programm-Musik zu sprechen, auf die gedruckten Überschriften und längeren Erklärungen, welche den „Inhalt" eines Tonstückes auseinandersetzen sollen. „Alle nicht musikalisch Gebildeten und selbst die Unmusikalischen kommen durch diese Nebenwirkungen der Musik in eine gewisse Beziehung zu derselben; sie haben einen Berührungspunkt mit einer Kunst gefunden, die ihnen sonst unverständlich, uninteressant, ja unerfreulich erschien; sie fangen an, sich doch auch für musikalisch zu halten, und fühlen sich nicht mehr als Parias unter den Eingeweihten. So ist es wohl gekommen, daß die Mehrzahl der Menschen, welche überhaupt Gelegenheit haben, kompliziertere Orchestermusik zu hören, die Auffassung gewinnen, Musik habe überhaupt den Zweck, etwas darzustellen oder zu bedeuten, und daß sie noch mehr Genuß davon haben würden, wenn man ihnen immer vorher sagen wollte, was die zu hörende Musik bedeuten sollte. Diese Auffassung habe ich bei unmusikalischen, doch sonst sehr gebildeten Menschen oft gefunden."

Musik ist im allgemeinen ernsthaft oder heiter. Aber es giebt streng genommen weder eine tragische, noch eine komische, noch eine specifisch religiöse Musik. Über die klassische Musik, die das Stammkapital unserer heutigen Konzerte bildet, folgen einige treffende Bemerkungen. „Mit Haydn, Mozart, Beethoven," sagt Billroth, „ist die Generation, der ich angehöre, auferzogen. Ihre Werke waren unsere Jugendnahrung, sie bilden den Maßstab, mit welchem wir bewußt oder unbewußt messen. Haydn und

Mozart treten bereits stark in den Hintergrund. Die jüngste Generation, die ihre eigenen Studien mit Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, manchmal nur mit dem letzteren beginnt, muß sich bewußt in eine Art historischer Anempfindung versetzen, um bei Haydn und Mozart überhaupt aufzumerken; sie sind ihr kaum näher als Bach und Händel, denn nach rückwärts gesehen, verkürzen sich die Entfernungen gewaltig rasch. Es ist nicht unmöglich, daß man in nicht zu langer Zeit alle Vor-Beethovensche Musik als nicht interessant genug beiseite setzt. Auch die Beethoven-Periode mit ihren Epigonen wird einst vergessen sein." Billroth erzählt nun, wie er die ihm anfangs unsympathische Musik Schumanns erst später verstehen und lieben gelernt hat. Ebenso erging es ihm mit Brahms. An seinem eigenen Beispiel zeigt er uns, wie sich Musikfreunde in neuere Musik hineinleben. Vor allem gehört dazu ein lebhaftes Interesse an der Musik überhaupt, bei einigermaßen fester Grundlage musikalischer Bildung. Je nach dem Vertrauen und der Sympathie, welche man zu diesem oder jenem Künstler oder Kunstkenner hat, wird man unbewußt beeinflußt. Man wird geführt und führt andere, und wenn man auch nicht aus der Haut heraus kann, die uns angeboren ist und die sich von Jugend an um und mit uns dehnt, so ändert man doch seinen Geschmack im Laufe eines längeren Lebens vielfach, wie man ja auch seine Ansichten über Dinge und Menschen ändert. Über Richard Wagner finden wir folgende Bemerkung: „In Hebbels „Nibelungen" entwickelt sich alles zu dramatischem Leben; bei Wagner fließt alles sich selbst erzählend hin, ohne Abschnitte, außer den Zwischen-

akten. Jeder Gott und jeder Held spricht in gleicher Weise; die musikalische Zeichnung der Charaktere ist aufgegeben; statt dessen hat jede Figur ein sogenanntes Leitmotiv, welches kaum mehr bedeutet als ihr Kostüm. Trotz heißestem Bemühen, diesen neuen Stil acceptabel zu finden, vermisse ich, an der immer pathetisch daherwandelnden, breiten und dicken, wenn auch manchmal sehr schönen Musik, meist den Zusammenhang zwischen Orchester und Sängern. Der Gesang ist da nicht die Hauptsache, und demnach treten die Sänger in den Hintergrund; sie wachsen weder aus dem Orchester heraus, noch in dasselbe hinein, sondern sie stehen nur breitbeinig auf dem Orchesterteppich. Und dann der äußerst seltene, durch Chöre und Ensembles unterbrochene Einzelgesang; es ist noch schlimmer, als viele Arien nach einander. Dazu die endlosen Längen!"

Das Verhältnis des Künstlers zum Publikum bestimmt Billroth mit folgendem richtigen Ausspruch: „Wissenschaft und Kunst können sich im einzelnen ohne Teilnahme weder entwickeln noch fortbestehen. Der Künstler kann nach und nach das Publikum zu sich erheben, doch er muß sich wenigstens auf einen Teil desselben stützen können. Die Entwickelung von Kunst und Wissenschaft, welche Fleisch und Bein vom Menschen sind, ist eine organische, keine Krystallisation um beliebig ausgeworfene Körper."

Nach diesem längsten Kapitel, in welchem Billroth am persönlichsten hervortritt, behandelt das folgende (als „Skizze" bezeichnete) das Verhältnis der Musik zu den übrigen Künsten. Das Schlußkapitel endlich greift mit verdoppelter Energie zu der Thesis des Ganzen zurück:

„Wer ist musikalisch?“ „Die Frage muß eigentlich lauten: Woran erkennt man, daß jemand musikalisch veranlagt und daß er musikalisch gebildet ist? Der Begriff Musik ist ein sehr weiter; er beginnt mit dem monotonen Rhythmus und reicht bis zur Symphonie. Die Begabung nur für Rhythmus wird man kaum für eine specielle, musikalische gelten lassen, sondern erst bei dem spontanen Auffassen und Behalten einer Melodie. Was man unter dem „Verstehen“ eines Musikstückes begreift, ist wesentlich die Erkenntnis der Art, wie und aus welchen Stücken es zusammengesetzt wurde. Zwei Momente sind dabei von der allergrößten Wichtigkeit, nämlich das Gedächtnis für das Vorübergezogene und für die Art seines Zusammenhanges. Eine kurze Melodie immer wieder zu erkennen und sie summend oder pfeifend richtig zu reproduzieren, ist der erste Grad des Verständnisses von Musik. Wer das nicht vermag, der ist unmusikalisch. Bei einem höheren Grade werden auch längere Melodien behalten, beim höchsten auch die längsten. Wir können ein Werk nur dadurch verstehen, daß wir die Teile unterscheiden lernen, aus welchen sich das Werk zusammensetzt, das als etwas Zusammenhängendes an uns vorüberzieht, und das wir doch als Ganzes empfinden. Die sogenannte musikalische Bildung besteht in der Erkenntnis dieser Formen. Die musikalische Bildung führt zum specifischen musikalischen Gefühle, was von dem übrigen Gefühle dadurch verschieden ist, daß letzteres sich immer zu etwas anderem wendet. Musikalische Schönheit ist ein Ding für sich, nur aus den Tönen als Tonerscheinung auf uns wirkend. Das Gefühl dafür ist ein rein ästhetisches,

angeboren in der Anlage. „Der in seiner musikalischen Bildung stehen Gebliebene wird die Freude an seiner Jugendmusik, sagen wir an Haydn und Mozart, nicht verlieren, doch Schumann und Brahms werden ihm unverständlich sein; er genießt von allem uns Erfreuenden weniger als wir, doch dies schmeckt ihm um so besser; er verlangt nicht mehr und ist mit dem, was er hat, glücklich, und das ist doch wie bei allem menschlichen Genießen die Hauptsache in unserem Verhältnisse zur Kunst. Freilich ist die Freudenempfindung ausgedehnter, je mehr von Kunst wir verstehen lernen, sie wird aber nicht intensiver. Ob ich das höchste Glück bei einer Bachschen Sarabande, einem Mozartschen Andante empfinde, oder bei einem Beethovenschen Adagio, einem Liede von Brahms, ist schließlich dasselbe; denn über das für uns höchste Glücksgefühl kann das Subjekt nicht hinaus. Es ist psychologisch interessant, daß der Mensch im stande ist, in dem reinen Tonspiele den höchsten Genuß zu finden, ein Glücksgefühl, über das hinaus es kein höheres mehr giebt, das in gewisser Beziehung gegenstandslos ist. Man spricht daher wohl von überirdischem Glück in der Musik, ein Glück, welches in Sphären liegt, die anderen Menschen nicht erreichbar sind, ein Glück, welches sich durch das Studium der Formen steigert."

Mit diesem Ausspruch, der uns so recht empfinden läßt, wie innig Billroth in der Musik lebte und webte, schließen seine Betrachtungen. Müde von nächtlicher Arbeit, von anhaltendem Denken und Schreiben, scheint der bereits schwer Leidende hier die Feder aus der Hand gelegt zu haben. Er ergreift sie nur wieder, um ein kurzes, unsäglich

rührendes Schlußwort beizufügen, das in sicherer Todesahnung wenige Tage vor seinem Ende geschrieben ist. Es lautet: „Abbazia, Nachts 3 Uhr, 1894. Nacht ist's; schon lange lautlose Stille um mich; nun wird's auch in mir still. Mein Geist beginnt zu wandern. Ein ätherblauer Himmel wölbt sich über mir. Ich schwebe körperlos empor. Es klingen die schönsten Harmonien von unsichtbaren Chören, in sanftem Wechsel gleich dem Atem der Ewigkeit! Auch Stimmen nehm' ich wahr, die Worte sind ein leise rauschend Klingen: Komm', müder Mann, wir machen glücklich dich. In dieser Sphären Zauber befreien wir dich vom Denken, der höchsten Wonne und dem tiefsten Schmerz der Menschen. Du fühltest dich als Teil des Alls, sei nun im ganzen All verteilt, das Ganze zu empfinden mächtig."

Hanns v. Bülows Briefe.

Die vor mir liegende Sammlung Bülowscher Briefe ist ganz eigentlich eine Autobiographie in Korrespondenzform.*) Zwei starke Großoktavbände von je 500 und 400 Seiten — und doch nur die Zeit von Bülows 11. bis zu seinem 25. Jahre umfassend! Also seine Kinder-, Lehr- und ersten Wanderjahre. Erst die folgenden Bände sollen

*) „Hanns v. Bülow: Briefe und Schriften." Herausgegeben von Marie v. Bülow. Zwei Bände. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.)

von seiner künstlerischen Reise sprechen und von seinem Ruhme. Hanns v. Bülow hat musikalisch in dreifacher Eigenschaft gewirkt: als Komponist, als Klaviervirtuose und als Dirigent. Sein schöpferisches Vermögen, weder reich noch eigenartig, konnte ihm einen Platz in der Musikgeschichte nicht erobern; die wenigen gedruckten Kompositionen Bülows sind längst vergessen und haben niemals lebendig gewirkt. Als Virtuose hingegen und als Dirigent entfaltete er ein glänzendes Talent und eine bewunderungswürdige Thätigkeit. Auf diesem Gebiete einer der allerersten gewesen zu sein, reicht das hin, wird man fragen, zu einem so pyramidalen litterarischen Denkmal wie diese, nur den Anfang bildenden zwei Bände? Gerade an erstaunlichen Klaviervirtuosen und genialen Dirigenten ist unsere Zeit nicht arm; sie ist daran reicher, als irgend eine frühere Periode. Welche Ausnahmestellung gebührte also Bülow gegenüber seinen gefeiertsten Kollegen? Die einer geistvollen, hochgebildeten, in allen Lebensäußerungen energischen und interessanten Persönlichkeit. Und darum lesen wir seine Briefe mit lebhaftem Anteil. Bülows Witwe (eine geborene Wienerin, als Fräulein Schanzer ein hervorragendes Mitglied des Meininger Hoftheaters) hat durch die Herausgabe der Briefe wie durch ihre vortrefflichen biographischen Erläuterungen dazu sich ein unleugbares Verdienst erworben, nicht bloß um das Andenken ihres Gatten, sondern auch um die musikalische Specialgeschichte der letzten 45 Jahre. Es ist an diesen Bänden viel zu loben und zu lernen. Aber ein nicht zu unterdrückendes Bedenken richtet sich gegen die enorme Ausdehnung und Überfülle der Briefsammlung. Zwei so

dicke Bände, und das alles nur Briefe aus Bülows ersten 25 Jahren! Das heißt doch, um ein Wort Shakespeares anzuwenden, „to make the service greater, than the god". Die Briefe aus Bülows Knabenjahren hätten wohl wegbleiben dürfen; sie interessieren doch nur seine Familie. Man sehe die Briefe an seine Schwester Isa, mit all den kindischen Fragen und Mitteilungen über das kleine Hündchen, die Cirkusvorstellungen und dergleichen; man lese die neun Druckseiten füllende Reisebeschreibung des 16jährigen Hanns an seine Mutter, die eingehenden Berichte über die Krankheit des „kleinen Arnoldchen" u. s. w. Aber auch die späteren Briefe hätten eine strengere Auswahl vertragen. Bülow schildert nämlich dieselben Erlebnisse oft in zwei, auch drei verschiedenen Briefen: an seinen Vater (in der Schweiz), an die Mutter und die Schwester (in Dresden), an die Freunde Raff, Uhlig, Cornelius; in späterer Zeit an Liszt und an die Mutter. Schreibt er doch selbst einmal aus Weimar an seine Schwester: „Du hast keinen Begriff, wie gräßlich es ist, zweimal dasselbe sagen zu müssen, zudem wenn man über einen langweiligen Gegenstand Mitteilungen macht."

Wichtiger und interessanter werden die Briefe von 1848 bis 1849. Da finden wir den jungen Bülow als Studierenden der Jurisprudenz an der Universität Leipzig. Es war mehr der Wille der Eltern als sein eigener Wunsch, was ihn zur Juristerei führte. Hatte er doch bereits Proben einer ungewöhnlichen Musikbegabung abgelegt, sogar in Stuttgart schon 1845 öffentlich konzertiert. Allein seine Eltern konnten sich mit dem Gedanken nicht befreunden, daß ihr Sohn die so unsichere, obendrein für den

Träger eines altadeligen Namens unpassende Virtuosenlaufbahn erwähle. Er hatte es übrigens nicht zu bereuen, sich eine Zeitlang mit Jurisprudenz, Philosophie und Sprachen befaßt zu haben — Studien, denen er die Erweiterung seines geistigen Horizonts und damit die Überlegenheit über die meisten seiner Fachgenossen verdankte. Der Aufenthalt in Leipzig während des Revolutionsjahres 1848/49 brachte ihm peinvolle Stunden. Bülow war von Herzen demokratisch gesinnt, so gern er in seinem gesellschaftlichen Auftreten den „Kavalier" merken ließ. Hielt er es doch trotz seiner Mittellosigkeit für unschicklich, von zwei vornehmen Damen in Weimar Honorar anzunehmen für den ihnen erteilten Klavierunterricht; er habe „großen Widerwillen gegen diesen unadeligen Akt". Aber in der Achtundvierziger-Bewegung stand er mit allen seinen Sympathien auf Seite des Volkes und mußte täglich schweigend, knirschend anhören, wie seine hochkonservativen Verwandten, bei denen er wohnte, jede freiheitliche Regung verdammten. Natürlich wurde da auch Richard Wagner wegen seiner Teilnahme an der Revolution heftig geschmäht, er, den der junge Bülow schwärmerisch verehrte. „Ich wollte dir etwas verschweigen," schrieb er nach dem Dresdener Maiaufstande an seine Mutter, „allein es ist mir unmöglich, ich muß damit heraus: ich kann es in diesem Hause nicht mehr aushalten, denn ich bin ein Mensch und keine Maschine. Jede Stunde hier ist eine Qual. Die deutlich ausgesprochene Geringschätzung, ja Verdächtigung in den letzten Tagen ist nicht mehr zu ertragen. Ich wollte, ich wäre kein Mensch, sondern ein dummes, unvernünftiges Tier, um nicht die Empfindungen zu fühlen, die

mich durchpeitschen! Ich bitte dich flehentlich, schick' mich anderswo hin — trockenes Brot wäre mir lieber!" Sein Leipziger Exil dauerte nicht lange. Nach einem für Bülow sehr wichtigen Ausflug nach Weimar, wo er Liszt kennen lernte, übersiedelte er 1849 nach Berlin, um an der dortigen Universität seine Studien fortzusetzen und in Musikzeitungen als enthusiastischer Kämpfer für Richard Wagner aufzutreten. Dieser war sein Ideal in allem und jedem; er wehrt sich heftig dagegen, daß man „die Heiligkeit Wagners" antaste. Über diese „Heiligkeit" hatte Bülow in späteren Jahren freilich recht schmerzliche Erfahrungen am eigenen Leib zu machen. In Berlin hört er zuerst von der geplanten Aufführung des „Lohengrin" unter Liszts Leitung in Weimar. „Käme es zu stande, so müßte Weimar die Hauptstadt der Welt werden!" Natürlich reist Bülow zu dieser Aufführung nach Weimar, wo die musikalischen Eindrücke, insbesondere auch der tägliche Verkehr mit Liszt, den entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben vorbereiten.

Die Sehnsucht, ganz der Musik zu leben, wächst immer heftiger in ihm, im selben Maße die Unzufriedenheit mit dem „greulichen Berlin". Was die Gemütsverfassung des jungen Mannes vollends trüben mußte, war der offenkundig hervorgetretene Zwiespalt zwischen seinen Eltern. Der Vater wie die Mutter, sie beide waren in ihrer Art vortreffliche Menschen, aber durchaus nicht harmonisch zusammengestimmt. Eduard v. Bülow ließ sich von seiner Frau scheiden und heiratete eine Verwandte, Luise v. Bülow. Mit dieser übersiedelte er in die Schweiz, wo er ein kleines Schloß, Ötlishausen im Thurgau, angekauft hatte. Hanns

v. Bülows Mutter und sein Schwesterchen Isa blieben in Dresden zurück. Er selbst begab sich nach Ötlishausen zu Besuch bei seinem Vater und schien dort anfangs wohlauf und zufrieden. Eines Morgens aber war Hanns verschwunden. Er fehlte zum Frühstück, zu Tische, zum Abendessen. Alle Nachfragen blieben erfolglos. Der Vater äußerte sehr bald: Hanns ist gewiß zu Wagner nach Zürich gegangen. So war es auch. Er hatte in der nächsten Station, Rorschach, die Post genommen und sich nach Zürich gewendet. Andern Tags kam er zurück, sehr ergriffen und aufgeregt. Er fiel dem Vater zu Füßen und bat, ihn Musiker werden zu lassen. Der Vater gab nach, unter dem Vorbehalt, daß auch die Mutter einwillige. Die beiden Briefe Bülows an seine Mutter, worin er seinen Lebensplan auseinandersetzt und ihre Zustimmung erbittet, gehören zu den schönsten Zeugnissen für seine kindliche Liebe wie für die Reife seines Verstandes und Charakters. „Ich versprach dir," schreibt er der Mutter im September 1850, „Jurisprudenz zu studieren, und bin auch heute noch gesonnen, mein Versprechen zu halten. Aber verhehlen kann ich es dir nicht länger: es mangelt mir ebensowohl Talent als Lust und Liebe, um ein guter Rechtsgelehrter, ein Mann der Wissenschaft zu werden. Zum Staatsdienst ist es mir rein unmöglich, mich zu entschließen, ich passe zu wenig in dieses mir unbeschreiblich verhaßte Gebiet." Wenigstens ein „Probehalbjahr möge sie ihm bewilligen, um unter Wagners Leitung in Zürich sich zum praktischen Musiker auszubilden". Als die Mutter auf ihrer Weigerung verharrte, schrieb Bülow ihr einen zweiten, langen, rührend liebevollen Brief:

„Lange habe ich geschwankt und gezaudert, dir zu schreiben, denn ich habe dir gegenüber ein böses Gewissen; ich habe eine gewaltsame Verletzung aller kindlichen Pflichten gegen dich begangen und bin mir dessen vollkommen bewußt, da nicht Leichtsinn mich bethört und keine Überstürzung stattgefunden hat, denn sonst wäre ihr ja die Reue auf dem Fuße nachgefolgt, und ich wäre nicht mehr hier und unser Verhältnis zu einander nicht gebrochen oder gestört. Ich bereue jedoch die That, die vom Standpunkte meiner heiligen Pflichten gegen dich verwerflich zu nennen ist, nicht und fürchte nun, dein gerechter Zorn habe über die Mutterliebe den Sieg davongetragen; ich fürchte — und Thränen stehen mir bei dieser schmerzlichsten aller Besorgnisse in den Augen — du könntest von deinem Sohne, der sich von seiner Mutter selbst getrennt, nichts mehr wissen wollen; du erkennest ihn nicht mehr als solchen an; du werdest vielleicht auch jedes von ihm gekommene Schreiben ungelesen vernichten. Ich gab mich keiner milden Täuschung hin; ich machte es mir klar, daß das alles natürlich sein würde, daß ich allein die Schuld trage und es nicht anders verdient habe. Und dennoch konnte ich mich nicht darein ergeben, konnte es nicht fassen, und die Furcht, die traurige, unselige Gewißheit zu erlangen, daß dem so sei, hielt mich vom Schreiben ab. Besteht nun auch heute dieselbe Furcht noch in vollem Maße, so läßt es mir doch keine Ruhe und drängt mich, den Versuch zu machen, dich zu fragen, ob es wirklich wahr sei, daß ich unser Verhältnis unwiderruflich aufgelöst, daß ich mir die Mutterliebe durch meine That rebellischen Ungehorsams auf immer verscherzt habe. Ich vermag nicht

zu glauben, daß es wirklich so sein könne, daß deine unbesiegbare Antipathie gegen den Mann, den ich so hoch verehre und der durch die warme, herzliche Teilnahme, durch die väterliche Fürsorge für mich sich die größten Ansprüche auf meine Liebe und Dankbarkeit erworben hat, so allmächtig sein könnte, dir den Sohn ganz aus dem Herzen zu reißen. . . . Es ist meine Bestimmung, die entschieden sich an den Tag legende Tendenz meiner Kräfte und Anlagen, Wagner nachzustreben, ohne sklavische, kindische Nachahmung. Ich sage jetzt: besser selbst ein mittelmäßiger Musiker als ein guter sogenannt tüchtiger Jurist. Wagner glaubt, ich werde ein guter Musiker, ein bedeutender Künstler: es ist an mir, sein Vertrauen im Laufe der Zeit zu rechtfertigen. Diesen Winter absolviere ich hoffentlich mein Brotstudium, ich werde ein guter, routinierter Dirigent, wozu ich — nach Wagners Worten — die entschiedenste Anlage durch meine Feinheit des musikalischen Ohres, durch die Leichtigkeit meiner Auffassungsgabe, meiner schnellen Übersicht, meines fertigen Klavierspiels besitze. Als Dirigent werde ich dann überall mein Brot verdienen können und in den Stand gesetzt sein, ohne Nahrungssorgen zu produzieren."

Sowohl R. Wagner wie Liszt suchten in hochinteressanten, ausführlichen Briefen (welche dem ersten Bande beigedruckt sind) Bülows Eltern zu überzeugen, wie unrecht sie thäten, wenn sie ihren so genial angelegten Sohn seiner natürlichen Bestimmung, der Musik, entziehen wollten. R. Wagner erklärt der Mutter Bülows unumwunden, daß er ihren Wunsch, Hanns möchte seine juridischen Studien fortsetzen, für verderblich halte. „Verderblich für die fernere

Entwickelung des Charakters und der Thätigkeit Ihres Sohnes, verderblich für die Erhaltung eines gedeihlichen, ungestört liebevollen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn. . . . Geben Sie willig, gern und schnell dazu Ihre Zustimmung, daß Ihr Sohn nicht einen Augenblick mehr im Zwange gegen seine wohlbegründete und geprüfte Neigung lebe!" Die Mutter Bülows blieb ungerührt; der Vater gab endlich nach, als Hanns durch Wagners Vermittlung eine Art zweiter Kapellmeisterstelle in Zürich erhielt. Diese Herrlichkeit währte freilich nur zwei Monate. Nach einem scharfen Wortwechsel Bülows mit dem Gatten der Züricher Primadonna erklärte diese, unter der Leitung Bülows nicht mehr auftreten zu wollen. Die Sängerin war dem Direktor unersetzlich, und so mußte der junge Kapellmeister das Feld räumen. Mit beiden Händen ergriff er die ihm angebotene Kapellmeisterstelle an dem kleinen Theater in St. Gallen. Was hatte er da alles zu leisten und zu erdulden! Das kleine, ungeübte Orchester bestand aus lauter Dilettanten, die sehr schlecht spielten, aber sehr höflich behandelt sein wollten. Nach der ersten Probe kommt Bülow „fast" zu der Überzeugung, daß mit diesen Leuten absolut nichts anzufangen sei: „es ging nicht einmal infam, es ging gar nicht". Seine Briefe erzählen höchst ergötzliche Details aus seiner Kapellmeisterei in St. Gallen. Jedenfalls hat er dort durch die unbarmherzige Praxis viel gelernt; er wird früh ein eminenter Dirigent. Bei dem Studium des „Freischütz" gelangt Bülow zu der fortan von ihm festgehaltenen Einsicht und Methode: die Partitur gründlich durchstudieren heißt sie auswendig lernen. „Erst wenn man es mit einer Oper

so weit gebracht hat, das heißt mit einer guten Oper, wo jede Note, jede Nuance, jedes Instrument seine besondere Bestimmung und Bedeutung hat, glaube ich, ist man im stande, sie gut einzustudieren und zu dirigieren, was nur geschehen kann, wenn man nicht nötig hat, in die Partitur hineinzublicken."

Aus diesem qualvoll beengenden Wirkungskreis erlöst ihn Liszt, der, im Einverständnisse mit Bülows Eltern, ihn in Weimar bei sich aufnimmt und persönlich seine weiteren Musikstudien leitet. Die Weimarer Periode (1851 bis 1853) wurde für Bülows Ausbildung zum Klaviervirtuosen der wichtigste Abschnitt seines Lebens. Liszt erwies sich ihm da als genialer Führer und als väterlicher Freund. In Liszts Wohnung auf der Altenburg fühlte sich Bülow bald heimisch, gewann auch die spezielle Zuneigung von Liszts Freundin, der Fürstin Wittgenstein. Es ist eine feine Bemerkung von V. Widmann, daß man alle diese Personalien mit verdoppelter Teilnahme liest, weil man sich vergegenwärtigt, welche inneren Bande diese genialen Menschen später noch enger verknüpfen sollten und welche schicksalsvollen Beziehungen diese Verhältnisse dann durch Wagner erhielten. Der Leser genießt hier einmal das Vergnügen einer allwissenden Vorsehung, welche die gegenwärtigen Beziehungen der handelnden Personen zugleich mit der Kenntnis ihrer ihnen selbst noch verborgenen zukünftigen Schicksale überblickt. Die Briefe aus Weimar sind ganz besonders charakteristisch für Bülow, den ehrlichen, hochbegabten, aber rücksichtslosen und nicht selten anmaßenden jungen Mann. Er lebte nach seiner Devise „honnête et exalté". Seine Mutter berichtet nach

einem Besuche in Weimar über ihn: „Hanns ist sehr fleißig, aber in beständiger Aufregung; er würde sehr viel leisten, aber leider widmet er seine meiste Zeit der Verherrlichung Wagners; er ist fanatisiert und opfert sich gänzlich auf, setzt sich und alle seine Zwecke hintan deshalb.“ Die Exaltation für Wagner macht ihn auch (ganz verschieden von Liszt) ungerecht gegen jede andere Richtung. Daß Aubers „Fra Diavolo“ in Deutschland noch gern gehört werde, findet er lächerlich, da doch diese Oper in Frankreich selbst längst beseitigt sei. Aber „Fra Diavolo“ ist heute noch ein Lieblingsstück im Repertoire der Opéra Comique. Er verflucht „die wahrhaft unermeßlich verderblichen Wirkungen, welche der französische und italienische Schund seit der Juli-Revolution auf allen deutschen Bühnen ausgeübt hat“. Als er in einem Orchesterstücke seines Freundes Raff die Pauken schlägt, ärgert es ihn nachträglich, weil er erfährt, Meyerbeer habe einmal Cherubini denselben Dienst erwiesen. Gegen Henriette Sonntag schreibt er einen fulminanten Artikel, „der sich gewaschen hat“; hauptsächlich wegen ihrer „schäbigen Wahl“ (Regimentstochter, Martha) und wegen der Verwerflichkeit des Koloraturgesanges überhaupt. Diese „von Frechheit platzende“ Recension über eine der berühmtesten Künstlerinnen „machte Skandal“, wie Bülow selbst nicht ohne Befriedigung voraussagte. „Meine Unpopularität ist hier grenzenlos,“ schreibt er aus Weimar im Mai 1852 an seine Mutter; „ich freue mich höchlichst darüber, da sie eine Filial-Unpopularität der Lisztschen ist und das qu'ils me haïssent, pourvu qu'ils me craignent hier anwendbar ist.“

Nachdem Bülow in Weimar (in Joachims Quartett-

Soiree), dann bei dem Musikfeste zu Ballenstedt als Klavierspieler großen Beifall geerntet, entwirft er mit Liszt den Plan zur Kunstreise. Das Ziel derselben ist Wien. „Meine eigentliche Absicht in Wien," schreibt er dem Vater, „besteht darin, so viel Geld als möglich zu machen, denn eine ruhige Unabhängigkeit ist mir vor allem für ein Künstlerleben und Wirken, wie ich es mir wünsche, vollkommen unentbehrlich." Welch bittere Enttäuschung harrte seiner! Gegen Ende der Saison kommt Bülow nach Wien und giebt am 15. und 19. März zwei Konzerte. „Mein erstes Konzert brachte neben der Ausgabe von 133 fl. 19 kr. die Einnahme von 28 fl. Ich hatte also 105 fl. darauf zu zahlen! Mit dieser Unsumme hatte ich das Recht erkauft, meinen Namen in mehr als einem Dutzend Blättern auf das unsinnigste heruntergerissen zu sehen . . ." schreibt Bülow an seine Mutter. Liszts Empfehlungen hatten ihm nichts genützt, Namen und Bekanntschaften besaß er noch nicht . . . dafür befand er sich trotz Liszts Generosität — dieser hatte ihm 200 fl. vorgestreckt — schon nach ein paar Tagen seiner Anwesenheit in schweren Geldkalamitäten. Er sieht sich von lauter Feinden umringt, „cynisch" und „wienerisch" dünkt ihm dasselbe, das Wiener Klima „ruinierend", er findet, daß in dieser Stadt „die Commodité des Alters ist" . . . kurz, in Wien ist alles schlecht, abscheulich, miserabel. Die Worte: „. . . ich hätte am liebsten während des Spieles abbrechen, einige Stühle dem Publikum ins Gesicht schleudern mögen," zeichnen so ziemlich seine Stimmung.

In Oedenburg, Preßburg und Budapest erringt er ehrenvollen Beifall, aber so wenig Geld, daß er auf Unter-

stützung von Hause angewiesen bleibt. Den Glauben an seinen Beruf vermag aber all das Mißgeschick nicht zu erschüttern. Er schreibt an die Mutter: „Ich mache mir einerseits Vorwürfe und Gewissensbisse, daß ich dir so viel wirklich teures Geld koste, während andererseits das Bewußtsein meines — ich darf es nach den bitteren Erfahrungen, nach den tiefen Entmutigungen wohl sagen — außergewöhnlichen Talents mich wieder Mut fassen läßt und mir die Hoffnungen giebt, doch einmal zur Geltung und zu Geld zu kommen.“ In Berlin und Hamburg spielt Bülow mit großem künstlerischen Erfolg; aber der klingende Lohn will sich auch da noch nicht einstellen. Kein Wunder, wenn seine Briefe aus dieser Zeit ein gereiztes und verbittertes Gemüt offenbaren. Auf einer dieser Kunstreisen lernt er Brahms kennen, dessen Erscheinen er anfangs unter dem Eindrucke der bekannten Prophezeiung Schumanns mißtrauisch beobachtet hatte. Jetzt schreibt er (aus Hannover, 6. Januar 1854) an die Mutter:

„Den Robert Schumannschen jungen Propheten Brahms habe ich ziemlich genau kennen gelernt; er ist seit zwei Tagen hier und immer mit uns. Eine sehr liebenswürdige, candide Natur und in seinem Talent wirklich etwas Gottesgnadentum im guten Sinne!“

Und wieder einen Monat später meldet er der Mutter aus Hamburg (28. Februar 1854), daß er im morgigen Konzert „einen Satz aus der Sonate von Brahms“ spielen werde. Das ist, den Briefen nach, der Anfang der Beziehungen Bülows zu dem „dritten B“, das in jenem späteren Ausspruche Bülows: „Mit den drei B's gedenke

ich an meinem Lebensabend auszukommen" — neben Bach und Beethoven gemeint ist.

Eine entscheidende Besserung in Bülows Verhältnissen trat erst ein, als er an das Sternsche Konservatorium in Berlin als erster Klavierlehrer berufen wurde. Von da aus verbreitete sich immer weiter und nachhaltiger sein Ruhm. Auch seine Mutter, mit welcher er in Berlin nach langjähriger Trennung wieder zusammenleben konnte, hatte nun ihr früheres Widerstreben überwunden und wurde eine überzeugte, rückhaltlose Bewundererin ihres geliebten Sohnes.

„Hanns hat vollendet gespielt," schreibt sie im Jahre 1855, „ganz unirdisch schwebt der Ton in der Luft, und seine Auffassung und Ausführung giebt ein Drama. Mit Blick und Ton weiß er das Publikum zu bannen, daß es nicht zu atmen wagt. . . . In dieser Herrschaft, die er über die Hörer ausübt, liegt für ihn der Reiz des öffentlichen Spielens. . . . Es ist in der That ein eminentes Talent! Etwas Dämonisches! Möge ihm endlich Anerkennung und die Stellung werden, die ihm gebührt!"

Mit diesen Worten von Bülows Mutter schließt der zweite Band der uns vorliegenden Briefsammlung. In diesen beiden Bänden finden wir die markantesten Eigentümlichkeiten der Bülowschen Individualität stark und unverkennbar ausgeprägt. „Ein in tiefem Wahrheits- und Gerechtigkeitsdrang begründetes leidenschaftliches Verlangen, jeder bedeutenden Künstlererscheinung zu ihrem vollen Recht zu verhelfen, und zwar lange bevor sich eine ihr günstige Strömung in der Öffentlichkeit bemerkbar macht, und im Zusammenhange damit die rücksichtslose Bekämpfung von allem, das sich, bewußt oder unbewußt, diesem Recht ent-

gegensetzt; der persönliche Mut, in solchem Kampfe keine Schwierigkeit zu kennen, keinen Ausdruck und keinen daraus etwa für ihn zu resultierenden Nachteil zu scheuen" — so bezeichnet Frau Marie v. Bülow die glänzende und sympathische Persönlichkeit ihres Gatten.

Meine Bedenken gegen die enorme Ausdehnung und Überfülle der zwei ersten Bände steigern sich noch mit dem dritten Band.*) Derselbe enthält 240 Briefe Bülows, bloß aus den Jahren 1855 bis 1864. Und man darf annehmen, daß deren noch drei- bis viermal so viel nachfolgen werden. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe füllt nur zwei mäßige Bände. Dagegen drei dicke Bände, die nur Briefe von Bülow und erst die eine Hälfte seines Lebens enthalten! Gewiß wäre dem Andenken Bülows und seinem ansehnlichen Leserkreis besser gedient gewesen mit einer geschickten Auswahl. Vielleicht weniger amüsant, aber inhaltreicher und für Bülows Künstlerlaufbahn wichtiger als die beiden früheren Bände erscheint uns der dritte. Er unterrichtet uns über Bülows Stellung als Professor am Berliner Konservatorium, eine Zeit der Entbehrungen und Kämpfe, dabei des unermüdlichsten Fleißes. „Eine unproduktive Lektionsmaschine" nennt er sich selbst und verwünscht in hundert Variationen seinen Aufenthalt in Philistropolis, wie er Berlin betitelt. In diesem Dunkel trösten ihn zwei Sterne, zu denen er anbetend aufblickt: Richard Wagner, „den man wie einen Gott verehren muß", und Liszt, „der ganz vollkommene Mensch." Seine beste Erholung findet Bülow in einigen Kunstreisen. Stolz

*) „H. v. Bülow's Briefe." 3. Band. 1898. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

machen ihn 1860 seine Erfolge in Wien, wo er sieben Jahre zuvor nur geringe Teilnahme gefunden. „Sieg! Sieg! Vollständige Revanche für 1853!" berichtet er freudig seiner Mutter. Immer thätig als Agitator für Liszt und Wagner, ist Bülow die Seele der ganzen musikalischen Oppositionspartei, ihr schärfstes Schwert in Angriff und Abwehr. „Apage Enthusiasmus; Fanatismus heißt jetzt die Parole!" ermahnt er Bronsart. Und später: „Was wir brauchen, ist ein musikalischer Despotismus, eine furchtbare Autorität, welche die Gemeinheit der Individuen nicht aufkommen läßt." Als der Musikkritiker Gustav Engel, einer der gründlichsten und vornehmsten seines Faches, ein abfälliges, aber durchaus sachliches Urteil über Liszts H-moll-Sonate drucken ließ, schrieb ihm Bülow einen impertinenten Brief, der mit einer ziemlich unverblümten Herausforderung schloß. Statt jeder Antwort veröffentlichte Engel den Brief in seiner Zeitung und durfte über das Urteil der Leser beruhigt sein. Bülows Briefe im dritten Band strotzen von heftigen Ausfällen gegen alle musikalisch Andersdenkenden; leidenschaftliche Gereiztheit wechselt mit lustigen Wortwitzen, in denen Bülow ein unerschöpflicher Virtuose war. Moscheles' bekanntes Duo „Hommage à Händel" nennt er „Fromage à Händel"; aus Mendelssohns Variations sérieuses werden „ennyeuses", aus Ferdinand „Pferdinand" Hiller, aus Chef „Schöps" d'orchestre u. s. w. Unermüdlich arbeiten seine Kalauer auch gegen Mendelssohn, den er bald „Mendelsbruders Neffe", bald „Mendelsvaters Enkel" tituliert. Mit Interesse durchblättern wir die Briefe, in welchen Bülow mit wunderlicher Selbstironisierung seine

Vermählung mit Cosima Liszt den Freunden anzeigt. Im Sommer 1862 trifft das junge Ehepaar in Biebrich mit Richard Wagner zusammen, der auch den erholungsbedürftigen Bülow sofort unter seine Botmäßigkeit zwingt. „Du hast keine Ahnung davon,“ schreibt dieser an Pohl, „wie viel ich hier in Sachen Wagners zu thun habe. . . . . . Eben habe ich eine Kopie der ‚Meistersinger‘ zu stande gebracht, 145 Quartseiten; habe fünf Tage zu acht Schreibstunden daran in gräßlichster Hitze die Finger gesteift. . . . . . Meine Stimmung muß dir unerklärlich sein, vielleicht gar erkünstelt erscheinen. Du weißt eben nicht, was alles um mich und in mir vorgegangen ist. Ich habe mich selbst, meine Individualität durch stete Hingabe an so und so viele Personen verloren — der redliche Finder wird gebeten u. s. w.“ Der Leser gewahrt schon hier die Schatten kommender Ereignisse. Als im nächsten Frühjahr Raff anfragt, ob Bülow nicht wieder am Rhein Erholung suchen werde, empfindet dieser die Frage als Ironie, ja als bitteren Hohn. „So sklavisch ich mich unterthan fühle allen den Werken, die mir hoch und heilig stehen: einen gewissen Freiheitsdrang in Bezug auf meine Person habe ich noch nicht unterdrücken können. Wo ich dem werde zu seinem Rechte verhelfen können, dahin wandre ich, wenn ich wandre — also nicht in die Nähe eines Mock-Olymp. Deutlicher kann ich mich nicht ausdrücken.“ Aber der Sommer 1864 führt ihn wieder an die Seite des Olympiers. Wagner, von dem jungen König Ludwig nach Bayern berufen, hatte von diesem Bülows Anstellung als „Vorspieler“ mit dem Gehalt von 2000 fl. erwirkt. Im Juli verweilten Bülow

und seine Frau bei Wagner in dessen Villa am Starnberger See; im November übersiedelten sie von Berlin nach München. Mit diesem folgereichen Wendepunkt in Bülows Leben schließt der dritte Band unserer Briefsammlung. Wir haben allen Grund, uns auf die folgenden Bände zu freuen, besonders wenn sie nicht so viele geheimnisvolle Gedankenstriche und schweigsame Punktreihen aufweisen wie der dritte.

Bülows Briefen steht ergänzend und erklärend eine Auswahl seiner Schriften zur Seite, deren Sammlung und Herausgabe wir gleichfalls Frau Marie v. Bülow verdanken.*) Viele dieser Kritiken über verschollene Kompositionen und längst vergessene Konzerte entbehren heute des Reizes der Aktualität; aber Bülows Feuergeist belebt sie alle. Die Sammlung schließt mit der berühmten Rede über Beethovens Heroische Symphonie. „Wir widmen sie," ruft Bülow, „dem Bruder Beethovens, dem Beethoven der deutschen Politik, dem Fürsten Bismarck!"

Dieser einfache Widmungshandstreich Bülows hat aber einem jüngeren musikalischen Bismarckverehrer offenbar nicht genügt, ihn vielmehr angespornt, das Walten Bismarcks in der 1803 komponierten Heldensymphonie bis ins Einzelne nachzuweisen. Es ist dies Herr Moriz Wirth, den Alexander Moszkowski in einem witzigen Feuilleton schlechtweg „den Hellsichtigen" nennt, offenbar weil er Dinge sieht, wo und wie kein anderer Sterblicher sie wahrnimmt. Überdies fand M. Wirth in Wagners Musikdramen absolut nichts mehr zu erläutern; er hatte in zahl-

*) H. v. Bülow. Ausgewählte Schriften (1850—1892). Leipzig, 1896, bei Breitkopf & Härtel.

reichen Vorlesungen jede Wagnersche Dichtung bereits bis auf das letzte Wort durchleuchtet, Wagners Helden und Heldinnen alle längst bis aufs Hemd ausgelegt.*) Da gab es für ihn kein Problem mehr, und so wendete sich der Hellsichtige zu Beethoven und überraschte die Welt mit seiner bei Wild in Leipzig veröffentlichten Abhandlung: „Bismarck, symphonische Dichtung von Beethoven." Darin erklärt er: „Ich spreche es hiemit aus, der zweite Satz der Bonaparte-Symphonie ist Beethovens Bismarck-Musik." Um das zu beweisen, zitiert er mehrere Stellen aus Buschs bekanntem Buche „Graf Bismarck und seine Leute" und schließt: „Buschs Worte gehen genau auf dasselbe, was uns Beethoven durch seine Musik ohne jede Hülle sehen läßt." Weshalb hat aber Beethoven diesen Satz Marcia funebre betitelt? Unser Forscher findet die Lösung wieder in Busch: Als nämlich der Vertrag über

*) Als Beispiel zitieren wir das Programm, welches Moriz Wirth seiner fünften Vorlesung über den Grundgedanken der „Ring"-dichtung Wagners zu Grunde gelegt hat: Der einheitliche Urzustand der Kräfte. Die Urschuld. Individuationen: Wotan und Fricka, die übrigen Götter und die anderen nichtmenschlichen Personen. Erda und die Nornen. Verstand und Wille. Teilung des Willens in Gutes und Böses; Trennung des Verstandes vom Willen. Übergang vom Hylozoismus zum Mechanismus. Fortsetzung der Urschuld als Zufall durch das Drama. Die Versuche des Verstandes, den Widerstreit des Willens zu bändigen. Der Vertragsspeer. Der Wanderer; Brünnhilde und Siegfried. Erklärung des Mangels in Siegfrieds Sterbescene. Die Erlösung. Die Unzulänglichkeit im Wesen des Bösen: Alberich, Mime, Gunther, Hagen; der lebendige Arm des toten Siegfried. Die wachsende Läuterung im Wesen des Guten: Wotan, Siegmund, Siegfried. Die Erlöserinnen Fricka, Sieglinde, Brünnhilde. Die jungen Götter und die neue Erde des Mythus in der Schlußscene des Siegfried: Widerlegung des Optimismus. Die wirkliche Erlösung durch das Weltindividuum Wotan: Nirwana.

Errichtung des deutschen Reiches mit Bayern abgeschlossen war, habe Bismarck eine leise Rührung gezeigt, sei nachdenklich und dann besorgt gewesen, was die Zeitungen zu den Bedingungen sagen würden. Diese von Busch erzählte Thatsache, erklärt der Hellsichtige, „könnte fast wörtlich als Textunterlage für den Schlußsatz des Tonstückes dienen". Es mußte Herrn Wirth sehr befremdet haben, daß Richard Wagner, sonst sein Abgott und Orakel, in seiner bekannten Erläuterung der Eroica mit keiner Silbe auf den Reichskanzler hinweist. Er durchschneidet aber alle Bedenken mit dem vernichtenden Ausspruche, „es erscheine nach alledem die Frage gerechtfertigt, wie weit Wagner Beethoven überhaupt verstanden habe". Nun, wenn selbst Wagner Beethoven nicht verstanden hat, dann Gnade Gott allen anderen!

Richard Wagner und Wendelin Weißheimer.

In einem eben erschienenen Buche von vierhundert Seiten erzählt uns der Komponist und Musikdirektor Wendelin Weißheimer seine Erlebnisse mit Richard Wagner.*) Man kennt den Verfasser als einen der werkthätigsten Anhänger und Bewunderer des Meisters von Bayreuth. Trotzdem wird sein ungemein interessantes Buch die Wagnerianer

*) „Erlebnisse mit R. Wagner, Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen." Mit Facsimiles von Briefen Wagners, Liszts und Bülows. Von W. Weißheimer. (Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart. 1898. Zweite Auflage.)

verdrießen, weil es Thatsachen enthält, die wieder einmal ein unerfreuliches Licht auf Wagners Charakter werfen. Warum, so fragen wir, hat der Verleger das Buch nicht einstampfen lassen, wie Breitkopf & Härtel Ferdinand Prägers „Wagner, wie ich ihn kannte“? Das war ja die einfachste, handlichste Methode, einen Bericht aus der Welt zu schaffen, der Ungünstiges, angeblich Irriges über Wagner enthielt. Die litterarisch korrekteste, nobelste Art der Widerlegung ist das freilich kaum. Nicht einmal die vorteilhafteste. Das Wagner-Syndikat mit Mr. Chamberlain an der Spitze hätte doch besser gethan, alle Unrichtigkeiten in Prägers Buch standhaft zu widerlegen und das Endurteil dem Publikum zu überlassen. Warum ein Buch mit der Stampfmühle vernichten, wenn man es mit der Feder vermochte? Unwillkürlich denken wir an Heines Klage: „Schließlich stopft man mir den Mund mit einer Hand voll Erde — Aber ist das eine Antwort?“

Herr Weißheimer war als Student in Darmstadt durch die Aufführungen von Tannhäuser und Lohengrin „in ein völliges Wagner-Delirium geraten“. Nur schwer erlangte er die Zustimmung seiner Eltern, sich ganz der Musik widmen zu dürfen. Nach absolvierten Studien am Leipziger Konservatorium reiste er im Sommer 1858 mit einer Empfehlung Schindelmeissers zu Wagner nach Zürich. Zum letztenmal hat er Wagner im Juni 1868 in München in der Königsloge des Hoftheaters gesehen. Den Inhalt dieser zehn Jahre bildete für Weißheimer die unermüdlichste, fast ausschließliche Thätigkeit im Interesse Wagners. Wir wollen hier in Kürze und möglichst wortgetreu das Wichtigste aus Weißheimers Erlebnissen mit Wagner nacherzählen.

Zunächst beginnt Weißheimer seine Thätigkeit mit einer Reihe von Aufsätzen über „Tristan und Isolde“ für Brendels Musikzeitschrift. Dann hilft er dem von Paris nach Deutschland zurückgekehrten Wagner bei dessen Übersiedlung von Mainz nach Biebrich. Das war keine Kleinigkeit, denn eine ganze Wagenburg kam angefahren mit Wagners Kisten und Koffern. Nicht die Hälfte davon fand Raum in Wagners aus drei Zimmern bestehender Wohnung. Im ganzen Hause war kein Platz, und so brachte denn Weißheimer mit Hilfe des Wirtes die Kisten in einem benachbarten geräumigen Kelterhaus unter. Wagner ließ von einem Tapezierer die Fenster seiner Wohnung mit Vorhängen und die Thüren mit Portièren versehen, schlüpfte in einen seiner berühmten Samtschlafröcke, setzte ein dazu passendes Barett auf und begann an den „Meistersingern“ zu arbeiten. Mitten in dieser erregten Produktionszeit wurde er durch den Besuch seiner Frau überrascht. Die gute Minna wollte ihm eine Freude machen und kam unvermutet aus Dresden an, wo er seit einiger Zeit sie bei Tichatschek's untergebracht hatte. Wagner verhehlte nicht, wie ungelegen dieser gutgemeinte Überfall ihm komme. Was bei der großen Verschiedenartigkeit beider Ehehälften vorauszusehen war: schon nach Verlauf einer Woche reiste Frau Minna wieder zurück nach Dresden, um sich nie wieder sehen zu lassen. In Mainz besorgt Weißheimer alle erdenklichen Kommissionen für Wagner, der in zahlreichen Briefchen ihn stets mit Liebster Wendelin, Liebster Freund, anredet. Weißheimer arbeitet für Wagner einen vierhändigen Klavierauszug des „Meistersinger“-Vorspiels aus, begleitet bei dem Besuch des Sängers Schnorr die

Tristan-Scene aus der Partitur und was es sonst noch gab an musikalischen Freundschaftsdiensten. Aber diese waren noch die geringsten. Wagner befand sich fortwährend in Geldverlegenheit, was ihn freilich nicht hinderte, Champagner aufzutischen, dem Kutscher für eine Spazierfahrt einen Louisdor zu geben u. s. w. Als Wagner nach Karlsruhe reiste, um dort dem Großherzog die Meistersinger-Dichtung vorzulesen, schüttet ihm Weißheimer beim Einsteigen vorsichtshalber den ganzen Inhalt seines Portemonnaies in den Hut. Der Verleger Schott war des ewigen Vorauszahlens müde geworden, und Wagner saß bald auf dem Trockenen. Weißheimer, der ihm wiederholt mit kleineren Beträgen ausgeholfen, sollte es nun mit einer größeren Summe. „Wagner wünscht eine Generalanleihe von 5000 fl." „Zunächst, lieber Freund," schreibt er an Weißheimer, „bedarf ich auf das Dringendste 1500 fl. Sehen Sie, was Sie über Ihren lieben Vater vermögen! Strengen Sie das Äußerste an!" Weißheimer reist eiligst nach Osthofen zu seinem Vater, dann nach Worms zu seinem Onkel; beide können diesmal nicht aushelfen. Endlich erhält er zum Glück das Gewünschte von dem Bankier Bamberger und eilt nach Mainz zurück, wo bereits Wagner ungeduldig im Café Paris seiner harrt. Bei Empfang des Geldes fällt er seinem jungen Freunde weinend um den Hals. Zunächst mußte Wagner seine Wohnung in Biebrich bezahlen, denn ohne Zahlung durfte er in dieselbe nicht wieder hinein. Aber jede Summe zerrann in Wagners Händen. Kaum acht Tage später dringt er in Weißheimer, ihm um Himmelswillen noch etwa 300 fl. vorzustrecken; auch Bülow soll ein paar hundert Gulden auftreiben.

Weißheimer reiste nach Wiesbaden zu wohlhabenden Freunden (Wilhelmy und Rosenträger), welche geneigt schienen, Wagner zu helfen, falls er nicht zu hohe Anforderungen stellen würde. „Einmal in Wiesbaden," berichtet Weißheimer, „wollte ich es nicht versäumen, alles aufzubieten und auf gut Glück für Wagner sogar auf den — Bettel zu gehen." So schwer es ihm wurde, Weißheimer sprach in der Nähe des Kurhauses allerhand distinguiert aussehende Persönlichkeiten zu Gunsten Wagners an — holte sich aber lauter Körbe. Hierauf faßt er die Idee zu einer National-Subskription für Wagner und korrespondiert darüber eifrig mit Bülow. Dieser verhehlt sich nicht die vielen Bedenklichkeiten der Sache, sieht aber doch keinen anderen Ausweg und verspricht seine Mitwirkung. Inzwischen hilft Weißheimer immer wieder aus. „Sie sind wahrlich der Einzige," schreibt ihm Wagner, „der sich noch um mich bekümmert! Selbst Hanns (Bülow) scheint's aufgegeben zu haben." Letzterer hatte ihn keineswegs aufgegeben, stand aber den unaufhörlichen Geldforderungen Wagners ratlos gegenüber und nennt es unglaublich, was Wagner in vierzehn Tagen an Geld konsumieren kann! „Haben Sie denn keine Idee," fragt Bülow, „wo er das Geld, das er sich immer im Notfalle zu verschaffen weiß, so schnell hinbringt?" Weißheimer gesteht, es nicht zu begreifen. Heute sei Wagner im Besitze von mehreren hundert Gulden, und im Handumdrehen seien sie fort. Seine Kunst im Geldausgeben sei rätselhaft. „Und mir ist rätselhaft," fährt Bülow fort, „daß er sich allemal das Nötigste wieder zu verschaffen weiß. Am Ende ist er ein noch größeres Finanzgenie, als er Dichter- und Musikgenie ist." Zunächst erprobt sich das

Finanzgenie allerdings wieder an Weißheimer. „Machen Sie Ihre Sachen gut," schreibt ihm Wagner, „erleichtern Sie mein Herz und beschweren Sie meinen Beutel!" Durch Weißheimer, der seinen Vater neuerdings für Wagner anpumpt, erhält er schnell hundert Thaler, mit denen er nach Leipzig abreist, zur Veranstaltung eines Konzertes anfangs November 1862.

Nun folgt als interessante Episode Wagners Besuch in Wien. Hier gilt es, die Aufführung von „Tristan und Isolde" und gleichzeitig ein paar Orchester-Konzerte im Theater an der Wien vorzubereiten. Wagner braucht Geld und immer wieder Geld! Aus dem Hotel „Kaiserin Elisabeth" schreibt er an Weißheimer, der in Leipzig die Kopiaturen für ihn besorgt: „Geld kann ich bis dahin nicht zur Bezahlung der Kopisten schicken. Sehen Sie doch um des Himmels willen, wie Sie das machen!" Wendelins Vater muß abermals Geld schaffen, und der Sohn reist Ende Dezember 1862 selbst nach Wien, um Wagner von früh bis abends behilflich zu sein. Er studiert täglich mit Ander die Partie des Tristan und zugleich heimlich mit Walter; denn Anders schwankende Gesundheit machte eine Doppelbesetzung notwendig, von welcher er aber nichts erfahren dürfe. Auch mit Hrabanek studiert er den Kurvenal und soll Beck in den König Marke einweihen. Beck ahnt aber, daß aus der „Tristan"-Aufführung nichts würde, und ist nie zu Hause oder läßt sich verleugnen. Die beiden Konzerte Wagners erregten unbeschreiblichen Jubel und brachten ihm eine Einnahme von 3000 Gulden. Außerdem schickte ihm die Kaiserin auf Veranlassung Dr. Standhartners 1000 Gulden. Und

immer jammert er noch: „Ich armer, geplagter Mann!“ Da Anders Erkrankung den „Tristan“ ins Unbestimmte hinausschob, reiste Wagner nach Petersburg, wo seine Aufführungen von glänzendstem künstlerischen und pekuniären Erfolg gekrönt waren. Auch Wagners Konzerte in Prag und in Pest (er selbst rühmt ihren „unglaublichen Erfolg“) hatten große Summen eingebracht. „Aber eine Summe, mit welcher jeder andere einige Jahre sorgenfrei leben und schaffen konnte, ward von Wagner in wenigen Wochen verbraucht.“ Von Petersburg wendet sich Wagner wieder nach Wien oder genauer: nach Penzing. Dort mietet er die leerstehende Villa des Barons Rochow und läßt sie vollständig neu einrichten. Inzwischen ist der treue Wendelin unausgesetzt für ihn thätig, in Frankfurt, in Darmstadt, in Rotterdam, um in Vorbereitung von Konzerten den Boden für Wagner zu ebnen. Noch wähnt er diesen in Penzing ruhig bei der Arbeit, als ihn (in Leipzig) ein Telegramm Wagners plötzlich nach Stuttgart beruft. Wagner war im März 1864 heimlich von Penzing geflüchtet. Den Mietzins, die kostspielige Einrichtung und sonstige Schulden für ihn zu bezahlen, überließ er ohne weiteres seinen ahnungslosen Freunden, die, wie z. B. Karl Tausig, für ihn Bürgschaft geleistet hatten. Von da an wird die Geschichte immer romanhafter; die Begebenheiten überstürzen sich in immer schnellerem Tempo. Wagner eilt von Wien zunächst nach Zürich zu Frau Wille, von da nach Stuttgart. Ihm nach — nicht seine Gläubiger, sondern sein Retter: der bayrische Hofsekretär v. Pfistermeister, der im Auftrage des jungen Königs Ludwig II. Wagner ausfindig machen und nach München bringen soll.

Er sucht den Flüchtling vergebens in Wien, vergebens in Zürich; endlich erhascht er ihn in Stuttgart, gerade als Weißheimer ihm die Koffer packen hilft zur raschen Weiterreise. „Ich bin am Ende," sagt Wagner, „ich muß irgendwo von der Welt verschwinden. Können Sie mich nicht davor bewahren?" Diesmal ist es Weißheimer zu seinem Leidwesen unmöglich, da er noch nicht in dem Besitz seines zu erwartenden Vermögens und sein Vater der vielen Opfer müde geworden war. „Nun, so muß ich auf einige Zeit verschwinden, aber Sie müssen mich begleiten!" Wendelin sagt dies zu; Wagner möge unter allen Umständen auf ihn rechnen. „Nun so verschwinden wir in die Rauhe Alb!" — Da erscheint als rettender Engel der königliche Abgesandte und nimmt Wagner sofort nach München mit. Noch in der Abschiedsstunde vermag Wendelin ihm einen letzten Dienst zu erweisen. Wagner war nämlich eiligst in den Waggon eingestiegen, ohne eine Fahrkarte gelöst zu haben; da rennt Wendelin zur Kasse, löst das Billet nach München und reicht es noch rechtzeitig Wagner durchs Waggonfenster.

Wir finden Wagner als allmächtigen Günstling des jungen Königs wieder. Nun hat er die Dienste seines treuen Wendelin nicht mehr nötig, und so ist denn auch schnell vergessen, was dieser durch volle zehn Jahre in unermüdlicher Aufopferung für ihn geleistet. Als Wendelin seinen Besuch in Starnberg anzeigt, antwortet ihm Wagner, er könne ihn nicht aufnehmen, da seine Gasträume in den nächsten Tagen besetzt sein würden. Zu Weißheimers Hochzeit verspricht Wagner nach Augsburg zu kommen; ja er will nach der Trauung sogleich mit dem jungen Ehepaare nach München fahren und ihm hier das Hochzeitsdiner geben.

Wendelin ist entzückt über diese Auszeichnung, erhält aber im letzten Augenblicke ein Telegramm von Wagner, daß er nicht kommen könne und daß auch das versprochene Hochzeitsdiner in München unmöglich sei. So schmerzlich Weißheimer diese grausame Überraschung treffen mußte, er unterdrückt jede Empfindlichkeit, hofft er doch, Wagner werde ihm wenigstens einen einzigen, für seine ganze Zukunft entscheidenden Freundschaftsdienst nicht versagen. Es handelte sich um die Annahme seiner Oper „Theodor Körner“ am Münchener Hoftheater. Eine einfache Empfehlung Wagners hätte hingereicht, um vom König den gewünschten Auftrag zu erwirken. Ein Wort von Wagner war genügend, um Weißheimer wenigstens eine Audienz beim König zu verschaffen. Wagner hat beides abgelehnt. Ja, er ließ sich nicht einmal herbei, sich von Weißheimer einige Hauptpartien der Oper vorspielen zu lassen. Nur in das Textbuch hatte er Einsicht genommen und dessen „revolutionäre Tendenz“ getadelt. Und doch muß Wagner, wie zahlreiche Stellen in seinen Briefen beweisen, von dem Talent Weißheimers eine sehr günstige Meinung gehegt haben. Als Liszt die Oper auf das wärmste an die Berliner General-Intendanz empfiehlt, schreibt Wagner am 15. Januar 1868: „Herzlichen Dank, lieber Wendelin! Alles Glück sei mit Ihnen und Ihrem Körner. Es kann ein sehr glücklicher Fall sein und — ich hoffe es!“ Selbst rührte er aber keinen Finger für seinen früheren Wohlthäter. Wir wollen hier nicht dem ganzen Leidensweg des immer von neuem hingehaltenen und getäuschten armen Wendelin schrittweise nachgehen — genug, daß er nach unsäglicher Mühe und Zeitverlust von Frau Cosima

schließlich die gnädige Entscheidung empfing: Wagner werde, falls der König die Aufführung der Oper aus freien Stücken bewilligen sollte, nicht dagegen sprechen! Thatsache ist, daß Weißheimers Werk, das an einer andern Bühne einen guten Erfolg errungen, in München nicht zur Aufführung gelangt ist. Das also war der Lohn für Weißheimers zehnjährige unermüdliche Aufopferung. Er sah nunmehr ein, daß von dem mächtig gewordenen Wagner durchaus nichts zu hoffen sei, und verließ München, um eine Kapellmeisterstelle in Augsburg, dann in Berlin (bei Kroll), in Düsseldorf und Würzburg anzunehmen. In jeder dieser Stellungen galt sein schönster Eifer der Aufführung von Wagners Opern. Von Wagner selbst empfing er nie wieder ein Lebenszeichen, seit er diesen zuletzt 1868 flüchtig in München gesehen — neben dem König in der Hofloge bei der Première der „Meistersinger".

Verschiedene Kritiker rügen an Weißheimer, daß er auch von seinen eigenen Kompositionen spricht und von der Anerkennung, welche Männer wie Liszt, Bülow, Tausig, Cornelius, Dräseke und Perfall ihnen gezollt haben. Es ist ihm, nach meiner Empfindung, diese einzige bescheidene Genugthuung von Herzen zu gönnen;*) ja, die Berufung auf das Lob der genannten Künstler war fast notwendig, um den Leser vor dem Irrtum zu bewahren, Weißheimer sei eben nicht mehr und nichts anderes gewesen, als in einer Person der Lohndiener und der Geldgeber Wagners. Die

---

*) Eine zweite Oper Weißheimers, „Meister Martin und seine Gesellen", hat in Frankfurt a. M. einen großen Erfolg errungen unter der Leitung Dessoffs, der die Novität seinerzeit angelegentlichst zur Aufführung in Wien empfahl.

